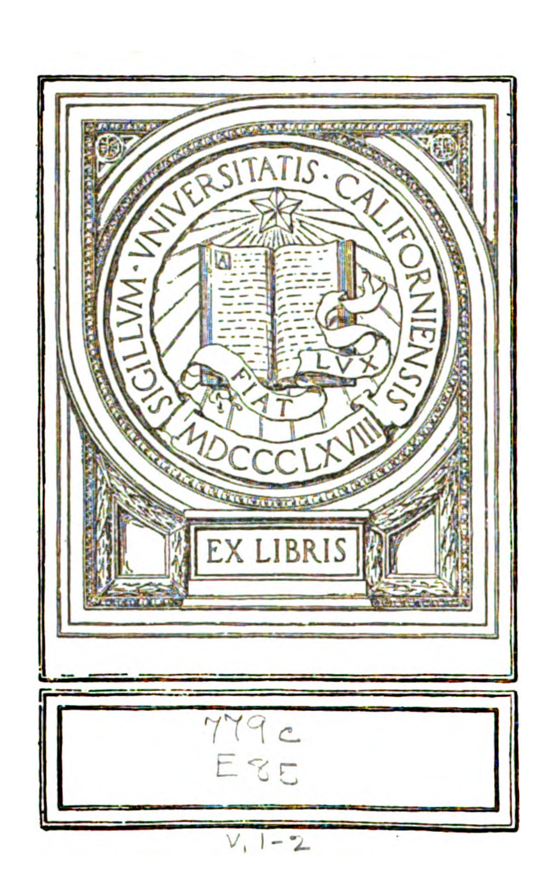
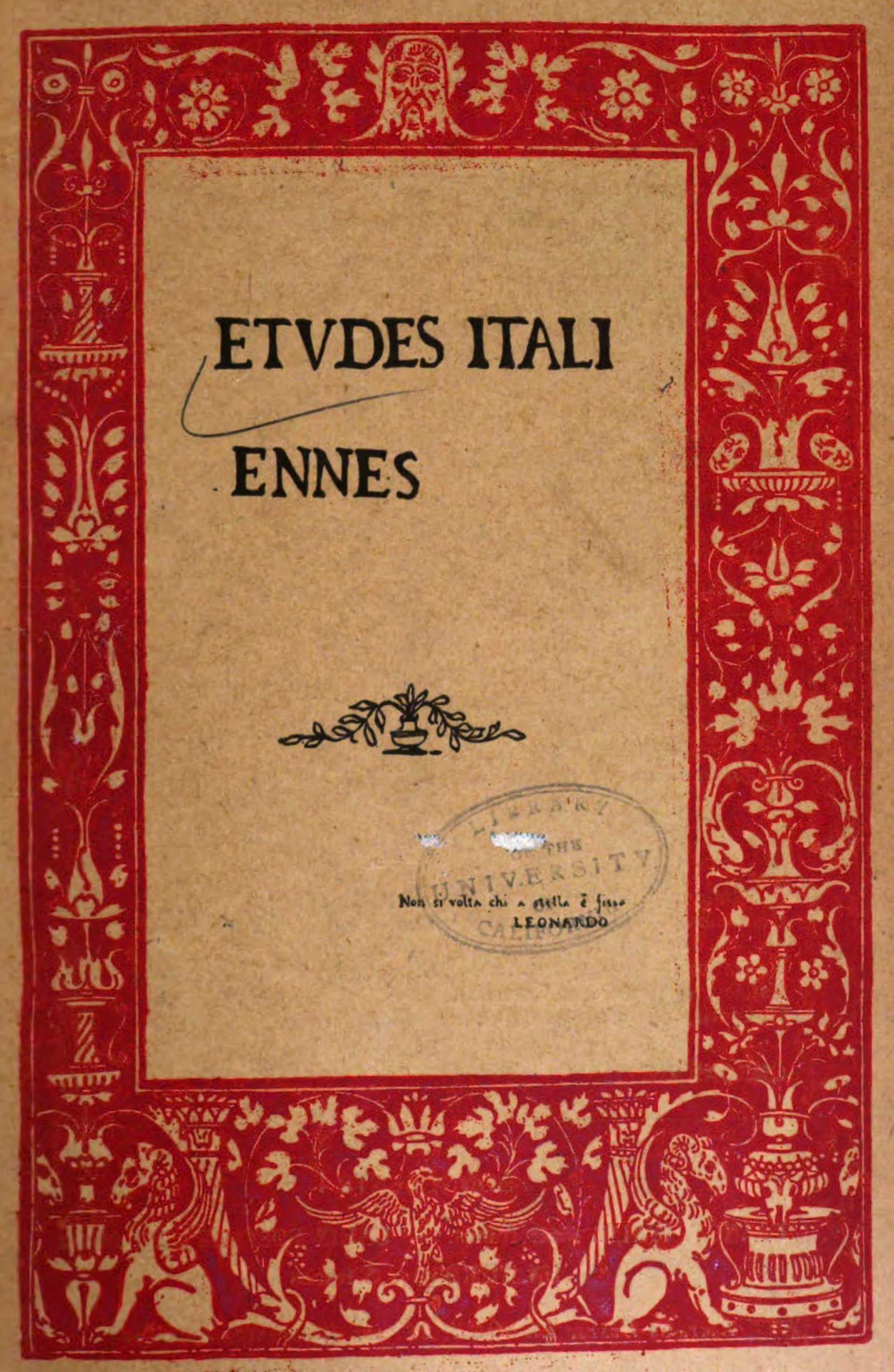





SIGILLVM · VNIVERSITATIS · CALIFORNIENSIS
LVX
FIAT
MDCCCLXVIII
EX LIBRIS



1re ANNÉE, No 1 JANVIER 1919



ÉDITIONS ERNEST LEROUX, 28, RUE BONAPARTE, PARIS (VIe)

ÉTUDES ITALIENNES

Publiées par l'Union Intellectuelle Franco-Italienne

Comité de Rédaction : MM. E. Bouvy, H. Hauvette, E. Jordan

Première Année. — N° 1. — Janvier 1919

SOMMAIRE :

Pages

Aux Lecteurs 1
P. de Nolhac. — *Claude Lorrain et le paysage romain* . . 5
Guido Mazzoni. — *Noterelle concernenti A. de Vigny* . . 18
Ch. Renauld. — *Giovanni Cena* 25

VARIÉTÉS

H. Cochin. — « *Les Romains sont sots, les Bavarois sont fins* » 40
H. — *La Piave ou le Piave?* 43

QUESTIONS UNIVERSITAIRES

Création par les Universités italiennes d'un « diplôme spécial » accessible aux étrangers 46
Union intellectuelle franco-italienne 48

BIBLIOGRAPHIE

E. Romagnoli, *Nel regno di Dioniso* (P. Girard). 49
U. Cassuto, *Gli studi a Firenze nell età del Rinascimento* (E. Jordan) 50
A. Galletti, *La poesia e l'arte di G. Pascoli* (A. Valentin). . 51
Noi Fusturisti (André Geiger) 56
U. Ojetti, *Les monuments italiens et la guerre* (E. Bouvy) . . 59

CHRONIQUE 61

ABONNEMENTS :

FRANCE, ITALIE : **16** francs. — UNION POSTALE : **20** francs

UN NUMÉRO : **5** francs

Éditions Ernest LEROUX, 28, rue Bonaparte, Paris (VIe)

ÉTUDES ITALIENNES

1re ANNÉE — 1919

ANGERS. — IMP. F. GAULTIER ET A. THÉBERT, 4 RUE GARNIER.

ÉTUDES ITALIENNES

PUBLIÉES PAR

L'UNION INTELLECTUELLE FRANCO-ITALIENNE

COMITÉ DE RÉDACTION :

E. BOUVY, H. HAUVETTE, E. JORDAN

ÉDITIONS ERNEST LEROUX
28, RUE BONAPARTE, PARIS, VIe

1919

AUX LECTEURS

Non si volta chi a stella è fisso.
Leonardo Da Vinci.

Ceci n'est pas, à proprement parler, une revue nouvelle.

Pendant dix-huit ans, de 1901 *à* 1918, *les* Annales *de la Faculté des Lettres de Bordeaux ont publié, entre leur* Revue des Études anciennes *et leur* Bulletin hispanique, *un* Bulletin Italien, *dont la vie matérielle a été assurée grâce à l'ingénieuse administration du doyen G. Radet. Ce qu'a été ce* Bulletin Italien, *il ne nous appartient pas de le dire, car la Rédaction du présent recueil est trop étroitement apparentée à celle de l'ancien. Du moins nous sera-t-il permis de rappeler que plusieurs de nos maîtres les plus respectés, Eugène Müntz, Émile Picot, MM. A. Morel-Fatio, Paget Toynbee, nous avaient apporté dès le premier jour le grand encouragement de leur collaboration. A côté d'eux, parmi ceux qui ont le plus assidûment uni leurs efforts aux nôtres, nous tenons à citer au moins les collègues, les amis, qui ont aujourd'hui disparu, Charles Dejob, P. Duhem, L. G. Pélissier, Eugène Landry, Jacques Rambaud, René Sturel. Leur zèle a soutenu le nôtre, et nous a permis de grouper autour de nous bon nombre de Français amis de l'Italie, et plusieurs Italiens dont la contribution a été hautement appréciée. Ainsi s'est constituée sans bruit, mais non sans fruit, la seule revue française qui eût pour objet unique l'étude historique de la civilisation italienne.*

Le Bulletin italien *a cessé de paraître à la fin de* 1918. *Ceux qui en avaient suivi de près la vie laborieuse et utile ont jugé nécessaire de le ressusciter aussitôt, dans un esprit et*

sous une forme à peine modifiés, pour continuer à entretenir et à développer parmi les Français le goût des études italiennes.

L'Union intellectuelle franco-italienne, fondée à Paris en 1916, *et dont le programme ne prévoyait d'abord la publication d'aucun périodique, ne crut pas pouvoir se dérober au devoir et à l'honneur de reprendre l'œuvre si vaillamment inaugurée, il y a dix-huit ans, à Bordeaux. Elle a eu la bonne fortune de rencontrer un éditeur entreprenant, dont l'esprit d'initiative ne se laisse pas intimider par les graves difficultés du moment. Lancer une revue nouvelle, en cette heure de crise économique, serait une entreprise peu raisonnable; assurer la continuité d'une œuvre déjà estimée, qui importe à la bonne entente intellectuelle des deux alliés latins, nous a paru simplement nécessaire.*

Le Comité de rédaction se défend de se tracer par avance un programme trop détaillé, que, dans les circonstances présentes, il serait sans doute impuissant à réaliser; il sait d'ailleurs que le seul programme valable d'une revue naissante est constitué par la composition de ses premiers fascicules. Cependant nous avons certaines ambitions, que nous croyons avouables; et il nous parait utile, pour dissiper toute équivoque, de définir nettement la position que nous tenons à prendre dès le premier jour.

Tout d'abord, le Comité n'entend pas sacrifier à l'actualité. Les problèmes si complexes que pose la cessation de la guerre ne sont pas de notre ressort. Nous nous interdisons sévèrement les épineuses questions relatives au présent et à l'avenir des relations de l'Italie et de la France dans l'ordre économique et politique. A chacun sa tâche : la nôtre est avant tout historique. L'étude de la civilisation italienne, depuis le haut Moyen-Age jusqu'à hier, est un terrain assez vaste et fertile pour que nous ne cherchions pas à l'étendre davantage. Pour le cultiver sans trop d'insuffisance, nous devrons constituer des équipes de travailleurs nombreuses et actives, qui ne se formeront

pas en quelques jours ni en quelques mois. Nous comptons beaucoup sur les collaborateurs plus jeunes, que d'austères et glorieux devoirs ont retenus jusqu'ici loin de nous, loin de leurs livres et de leurs notes. Parmi ceux qui avaient déjà tourné leurs regards vers l'Italie, plusieurs, hélas! ne reviendront plus. Mais nous sommes assurés que beaucoup d'autres seront attirés par l'étude de la grande civilisation italienne, par les événements de son histoire, qui est intimement liée aux destinées de l'Europe entière, et par les manifestations infiniment variées du génie italien dans les arts, les lettres, les sciences, la philosophie, le droit, les sciences sociales. L'évolution politique de l'Italie et son essor économique depuis un demi-siècle, les audaces novatrices de ses jeunes générations d'artistes et de poètes présentent un intérêt que ne peuvent plus entièrement éclipser à nos yeux les grandes crises et les chefs-d'œuvre des siècles passés.

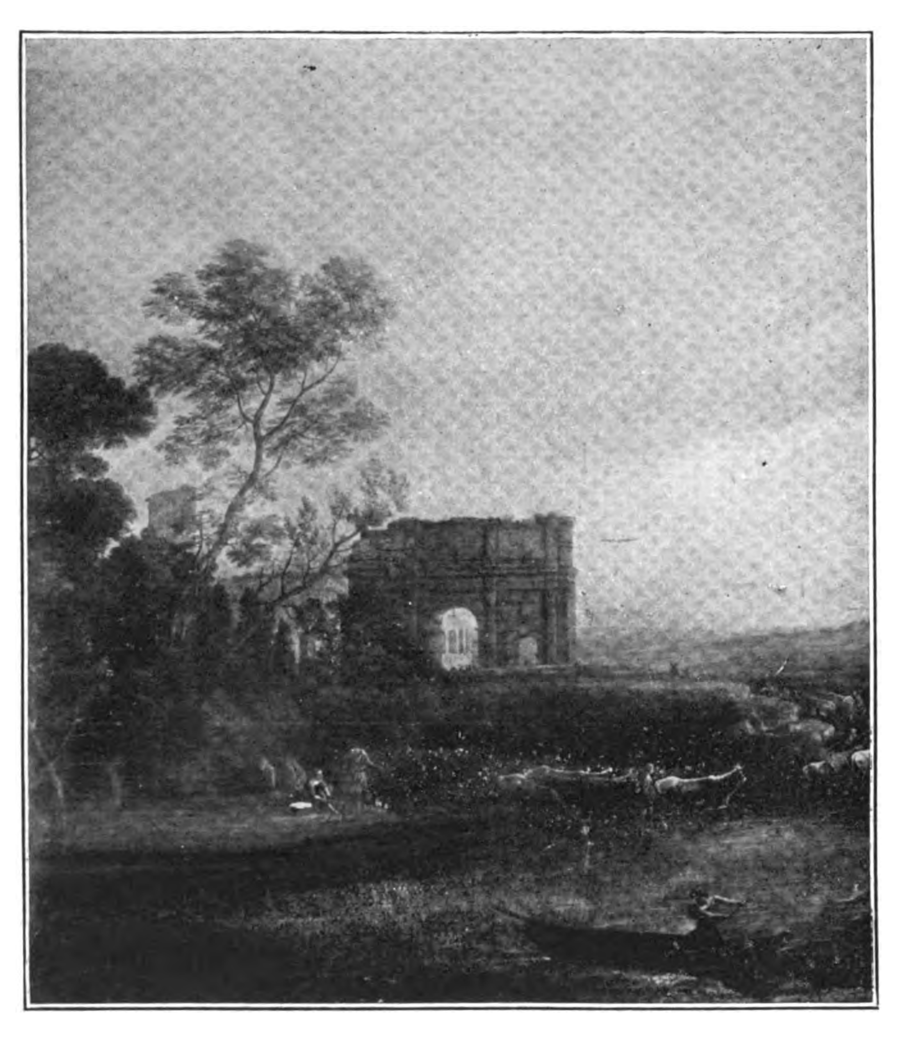
Tel est le domaine immense que nous espérons explorer un jour dans toutes ses parties. Notre ambition serait de fournir au public français la revue qui le renseignerait sur le plus grand nombre possible de points touchant à l'histoire de la civilisation italienne ancienne et moderne.

Nous savons que nous sommes encore loin d'atteindre ce but, pour quantité de raisons qu'il nous suffit d'indiquer brièvement. Les difficultés matérielles, qui pèsent, à l'heure actuelle, sur tous les travaux de librairie, nous obligeront notamment à nous contenter, pour nos débuts, de fascicules un peu minces. Mais ces difficultés ne tarderont plus guère à s'atténuer et à disparaître; or nous ne travaillons pas seulement pour l'heure présente : nous avons confiance que l'œuvre entreprise, ou reprise aujourd'hui, est appelée à durer et à se développer, car elle a un très haut objet. Nous voulons nous inspirer du mot si profond de Léonard, qui est inscrit en tête de ces lignes : « Quand on se met en route, il faut fixer son regard sur les astres : c'est le moyen de ne jamais se détourner du but ».

Un grand philologue italien, à qui nous avions fait part de nos projets, en lui demandant de nous accorder sa collaboration, nous répondait : « Les Études Italiennes *naissent à point et sous une bonne étoile ; selon toute probabilité, l'année de leur apparition sera une date glorieuse dans l'histoire de l'humanité. » Comme chacun de nous, notre maître se méprenait sur l'heure de la victoire : elle a sonné avant la fin de* 1918 ; *mais l'année* 1919 *va bien inaugurer la vie d'une nouvelle Europe. Avec elle commence l'ère laborieuse de toutes les reconstructions, celle du travail fécond, réparateur, libérateur, après une période de destruction forcenée. Nous voulons espérer que, dans notre sphère modeste, nous saurons trouver en nous un peu de cet esprit créateur, qui va être si nécessaire pour sortir du chaos et pour jeter les bases de relations nouvelles entre les peuples.*

Nous comptons fermement sur tous les amis français de l'Italie et sur nos amis italiens pour nous aider, par leurs conseils, par leur collaboration, par leur appui, à triompher des obstacles qui rendent nos premiers pas un peu difficiles. De l'intérêt que rencontreront nos efforts auprès du public lettré dépend, en dernière analyse, leur succès.

Le Comité de Rédaction.



LE COLISÉE
ET L'ARC DE CONSTANTIN DANS LA CAMPAGNE ROMAINE
DÉTAIL D'UN TABLEAU DE CLAUDE LORRAIN (*Le Soir*, COLLECTION DU DUC DE WESTMINSTER.)

Claude Lorrain et le paysage romain

Rome a tout enseigné à Claude Lorrain. Ce petit paysan de la vallée de la Moselle, venu en Italie sans préparation, presque illettré, ne sachant rien de l'art de la peinture à laquelle il rêvait de se consacrer, a connu Rome encore adolescent et s'y est fixé, dans sa vingt-cinquième année, pour n'en plus jamais sortir et y passer toute sa carrière. L'apprentissage qu'il y trouva ne fut point celui que les artistes du monde entier y venaient chercher. On ne peut croire que son art personnel ait tiré grand profit de sa présence dans l'atelier d'Antonio Tassi, qui l'employait près de Viterbe, vers 1655, avec une équipe de décorateurs français, aux ouvrages de la villa Lante. Mais, tandis qu'il vivait de ces travaux presque manuels, le noble pays lui révélait peu à peu la vocation véritable de son génie. Les lignes harmonieuses des horizons, la majesté des monuments et surtout une lumière enchanteresse pour des yeux du Nord, voilà les éléments essentiels de la peinture de Claude, ce qu'il a aimé d'un amour profond et ce qu'il a, toute sa vie, essayé de rendre.

A cette même heure de l'histoire de l'art, Rome a parlé un semblable langage à un autre de nos grands peintres, Nicolas Poussin, dont l'œuvre, plus étendue que celle de Claude Lorrain, a eu une action plus directe sur leur temps. On peut comparer leurs paysages, plus intellectuels chez l'un, plus sensibles chez l'autre, mais inspirés par la même nature et le même ciel. Les deux maîtres représentent ce qu'il y a de plus élevé et de plus pur dans la peinture française du XVIIe siècle, et il est remarquable qu'ils se soient nourris de la substance romaine avec autant d'abondance, sans altérer leurs qualités originales et celles qu'ils tenaient de leur race. Ils les

ont développées, au contraire, en les enrichissant des plus précieuses traditions du génie latin. Telles sont les idées, dont plusieurs assez communes, qui furent développées dans les premières leçons d'un cours professé, au printemps dernier, à l'Université de Rome, sur « Rome éducatrice des artistes français au XVII[e] et au XVIII[e] siècles ». Quelques observations de détail, qui ne pouvaient trouver place en des discours destinés au grand public, pourront peut-être intéresser les lecteurs des *Études Italiennes*.

***

Deux genres de sujets se partagent l'œuvre de Claude Lorrain. Les amateurs d'autrefois ont apprécié surtout ses marines célèbres, où l'on voit d'ordinaire, sur un rivage bordé de palais, étinceler les flots d'un golfe ensoleillé et se balancer des galères à l'ancre dans une féerie lumineuse. L'artiste a peint, je crois, avec plus d'amour ses paysages de terre, qui révèlent presque tous quelques aspects de la campagne romaine. On doit négliger le sujet mythologique ou religieux, qui occupe souvent le premier plan et sert à désigner la toile. Qu'il s'agisse de l'*Adoration du veau d'or*, de la *Fuite en Egypte* ou du *Jugement de Pâris*, ces figures, que Lorrain n'aimait pas exécuter lui-même, offrent un bien médiocre intérêt à côté de ce qui était pour lui son tableau véritable : l'interprétation poétique et réelle de la nature, par les grandes masses d'ombre que font au premier plan les édifices et les feuillages, par la fuite de la perspective, la vibration de l'atmosphère insaisissable et les dégradations de la lumière.

Pour qui connaît un peu cette campagne de Rome, dont a parlé Châteaubriand en digne admirateur de Claude Lorrain, il est aisé de reconnaître, dans les compositions de celui-ci, tous les éléments pittoresques qui la caractérisent. C'est la plaine immense, semée de *tenute* et de châteaux-forts, où les dépressions du terrain disparaissent dans un ensemble d'ondulations qui se prolongent jusqu'à la mer ; c'est le *flavus Tiberis* tantôt miroitant sous le soleil, tantôt reflétant les arches de

ses ponts et les moulins de sa rive, qui semble descendre avec lenteur des montagnes découpées sur l'horizon; c'est le bord d'une rivière entourée d'épais ombrages, où glisse mystérieusement la barque solitaire, tandis que, d'un massif de chênes verts, émerge l'architrave d'un temple abandonné; c'est le marécage que traverse pesamment un troupeau de buffles, accompagnés de leur pâtre enveloppé dans son manteau.

Il est impossible d'accepter sans protestation la boutade d'un critique moderne. Regrettant que la campagne romaine n'ait pas été assez étudiée par les anciens peintres, M. Ugo Fleres, qui a écrit sur le sujet un livre charmant, met leur abstention sur le compte de la peur de la fièvre, et croit pouvoir ajouter : « Nicola Poussin e Claudio di Lorena non osaron spingersi troppo oltre fuori Porta del Popolo, ove abitavano e dipingevano »[1]. L'erreur est d'autant plus étrange que les témoignages contemporains, les seuls qui comptent sur une vie aussi obscure que celle de Claude, attestent tous sa méthode de travail d'après la nature et ses pérégrinations continuelles autour de Rome. Son fidèle compagnon de jeunesse, qui est aussi son meilleur biographe, le peintre Joachim de Sandrart, contant leur première rencontre aux cascatelles de Tivoli (*apud cataractas illas nobiles*), assure que son ami le paysagiste dépensa de longues années à d'opiniâtres études en plein air, en parcourant la campagne du matin au soir : *Ad intimiora naturae adyta penetraturus, ante diluculum iam in ipsam usque noctem in campis haerebat, ut aurorae status varios solisque ortum et occasum, una cum horis vespertinis, iuxta verum naturae exemplum depingere disceret; cumque modo huc modo illuc in campo bene considerasset, eodem colore statim pigmenta sua distemperabat, domumque cum iis recurrens, operi illa proposito multo maiori applicabat veritate quam ullus ante eum fecerat alius; quo difficillimo et molestissimo*

1. Ugo Fleres, *La Campagna romana*, dans la collection *Italia artistica* de Corrado Ricci.



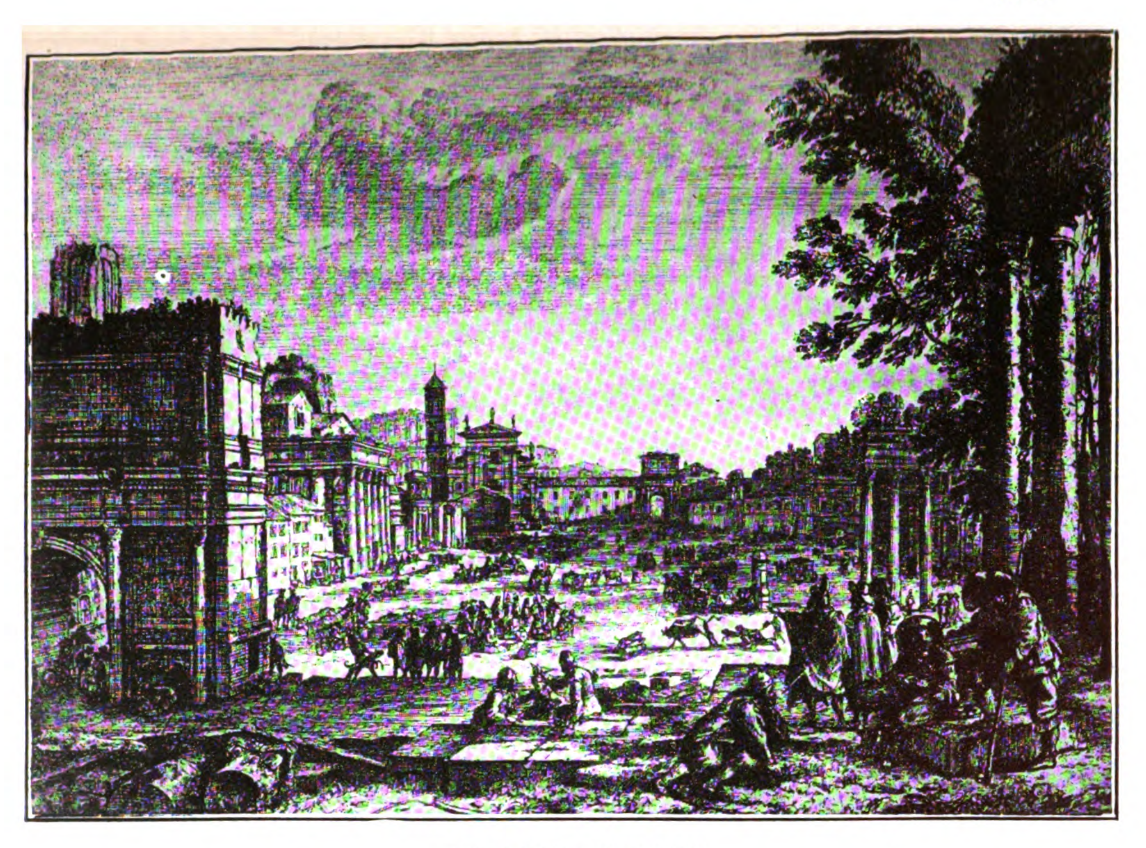
discendi genere multos insumebat annos, quotidie in campum excurrens, viamque tam longam citra taedium regressus...[1]. Ces pages, bien qu'un peu pénibles à suivre, sont les plus instructives et les plus émouvantes qu'on puisse lire sur le grand initiateur du paysage moderne.

Empruntons-y encore quelques lignes sur les études d'après nature que faisaient ensemble les deux peintres : *Quemadmodum ego rupes saltem exquirebam singulares, stipites arborum extantiores, comas magis frondosas, cataractas undarum, aedificia et ruinas maiores et pro complementa picturarum historicarum magis mihi idoneas ; ita ex adverso ille minori saltem pingebat forma, quaeque post secundum longius distarent fundum, et versus horizontem diminuerentur, coelumque versus vergerent, inque his mirus re vera dici poterat artifex.* Ces mots expriment assez bien les recherches de perspective aérienne, auxquelles se livrait Claude et qui sont l'âme de ses paysages (*tabulae topographicae*) ; il s'attachait « aux objets au-delà du second plan, qui diminuent vers l'horizon et se perdent dans le ciel ». C'était la grande nouveauté qui n'échappait point au peintre allemand ; lui-même étudiait les arbres, les eaux, ou les fabriques, mais en vue de la peinture d'histoire, et ces études devaient se rapprocher davantage de celles de Nicolas Poussin.

Un intéressant travail à proposer à un travailleur vivant à Rome, familier avec ses monuments et sa campagne, serait la recherche des sites utilisés dans les compositions de Claude. Il conviendrait tout d'abord d'en faire le relevé dans l'ensemble de ses peintures, en se servant par exemple de la précieuse série photographique réunie depuis de longues années par la

1. Le texte original de Sandrart est en allemand (Nuremberg, 1675). La traduction latine de l'ouvrage : *Academia nobilissima artis picturae...*, a paru en 1683. Cette biographie de Claude est reproduite, avec celle de Baldinucci (1684), dans le grand ouvrage, aujourd'hui épuisé, de Mrs Mark Pattison, *Claude Lorrain, sa vie et ses œuvres*, Paris, 1884, p. 192-96.

On a, dans la collection des *Grands artistes*, (Paris, Laurens), un *Claude Lorrain* de M. Raymond Bouyer, petit livre clair et solide, qui résume tout ce qu'il est essentiel de connaître sur le maître français.



LE CAMPO VACCINO

RENVERSEMENT DE L'EAU FORTE DE CLAUDE LORRAIN D'APRÈS SA PEINTURE ET DANS LE SENS DE CELLE-CI

maison Braun, et en la complétant par les anciennes gravures. On suivrait la même enquête parmi les dessins; d'abord au *Liber veritatis*, le fameux recueil appartenant au duc de Devonshire, aujourd'hui à la bibliothèque de Chatsworth, où Claude a voulu conserver, à la plume et à la sépia, la composition de la plupart de ses tableaux; puis, avec plus d'utilité peut-être, dans les nombreuses études d'après nature exécutées par le grand peintre. Outre les collections particulières, les grandes collections qui renferment le plus grand nombre de ses dessins sont le British Museum, qui en est particulièrement riche, l'Albertine, de Vienne, et le Louvre, qui vient d'en acquérir une précieuse série nouvelle[1]. Muni de ces renseignements, on pourrait reconnaître les points que le peintre a visités et reconstituer quelques itinéraires d'une réelle exactitude. Ma vieille amie Lady Dilke (alors Mrs Mark Pattison) avait pensé à le faire, dans le livre où elle a réuni, sur son maître préféré, beaucoup d'indications précieuses, quoique parfois un peu confuses; mais, au moment où elle publiait sa monographie, elle n'avait pu retourner en Italie.

On n'a jamais fait à Rome de travail sur Claude, et comme les renseignements de seconde main ne sauraient suppléer à la connaissance directe des lieux, l'on peut dire que cette partie du sujet reste à traiter. Les notes qui vont suivre aideront à la délimiter; elles serviront aussi à démontrer l'intérêt qu'elle peut offrir pour l'histoire du peintre et même pour la topographie romaine.

***

L'intérieur de la ville a fourni à Claude Lorrain de nombreux motifs. Il a utilisé le Colisée, les arcs de Titus et de Constantin, les édifices du Forum romain, qui se montraient alors aux

1. Dix-sept dessins du Louvre sont reproduits, à petite échelle, mais très lisibles, au tome V du précieux *Inventaire général des dessins du Musée du Louvre et du Musée de Versailles*, par MM. Jean Guiffrey et Pierre Marcel. Le texte ne donne aucune indication typographique, sauf pour le n° 4118. — La série Heseltine, qui vient d'entrer au Louvre, ne compte pas moins de quarante morceaux.

yeux du visiteur tout autres que de nos jours[1]. La façon dont s'en sert l'artiste est parfois assez surprenante; rien n'est curieux comme de voir se dresser, par exemple, l'Amphithéâtre Flavien et l'arc de Constantin au second plan d'un paysage représentant un torrent de l'*Agro*, traversé par un troupeau de bœufs ayant de l'eau jusqu'au ventre[2]. Ailleurs, le Colisée est transporté sur le rivage d'un port de mer[3]. Il est groupé d'une façon plus logique avec les temples de Castor et Pollux et de la Concorde dans le tableau rappelé par le premier dessin du *Livre de vérité*[4]. Celui qui a pour sujet *Noli me tangere* met la scène évangélique auprès des murailles de Jérusalem, qui ressemblent extrêmement aux murs d'Aurélien[5]. Le Panthéon est au bord du lac où Egérie pleure la mort de Numa[6].

Certaines ruines considérables, comme les Thermes de Caracalla, ne paraissent pas avoir retenu l'artiste. Son goût se porte visiblement sur les monuments d'un aspect architectural plus complet. Le petit édifice rond des bords du Tibre, dit alors temple de Vesta, se retrouve en plusieurs tableaux, ainsi que celui de Tivoli, dont la forme est toute semblable[7]. Le château et le pont Saint-Ange ont moins intéressé ses yeux, semble-t-il, que d'autres paysages urbains[8]. Les édifices du Capitole se trouvent plus d'une fois transportés au bord de la

1. Un très beau dessin du British Museum représentant l'arc de Titus est reproduit par Mrs Pattison, p. 155. Une composition identique se retrouve dans les sanguines d'Hubert Robert, qui a souvent retrouvé les traces de Claude.

2. *Le soir*, partiellement reproduit dans notre gravure. Collection du duc de Westminster.

3. C'est le tableau où figurent Mercure, Hersé et Aglaure, et que Dom. Barrière a gravé (dans Mrs. M. Pattison, p. 95).

4. Cf. Mrs M. Pattison, p. 207.

5. Ancienne collection William Beckford. Peint pour le cardinal Spada.

6. Musée de Naples.

7. Baldinucci donne une raison de ce goût de l'artiste : « Fecevi... particolarmente tempi tondi, ne' quali ebbe un talento singolarissimo... Ed ha fatto vedere che questi tempi tondi molto abbelliscono il paese, quando se ne fanno pigliare le misure e distanze proporzionate al rimanente della tela ».

8. Il semble bien les donner, assez déformés, dans un dessin composé du Louvre (n° 4118).

mer, par exemple dans le *Port au soleil couchant* du Louvre, où le palais sénatorial est reconnaissable à son campanile[1]. La villa Médicis apparaît, à son tour, avec un arrangement surélevé, au milieu des constructions du *Port marchand* des Uffizi[2]. Le port du Tibre, à *Ripa grande*, a inspiré à Claude un petit lavis d'un puissant effet de lumière[3]. On voit qu'il a erré sur le Célius et sur le Palatin, mentionnés de sa main sur une étude[4]; et c'est vraisemblablement des anciens jardins des Césars ou du couvent de Saint-Bonaventure qu'il a dessiné l'abside de l'église des Saints-Jean-et-Paul, avec les arches au-dessus de Saint-Etienne-le-Rond[5]. De la villa Panfili, qu'il appelle « la vigne de papa Innocent », il a pris la vue toujours fameuse de la coupole de Saint-Pierre[6]. Le beau casino de la villa venait d'être élevé par l'Algarde; il a été gravé par un ami de Claude travaillant à Rome, et il se reconnaît dans plusieurs marines, au milieu d'édifices du même style. D'autres villas ont eu la visite de notre peintre, bien que les jardins composés soient pour lui beaucoup moins attrayants que la nature agreste; il a étudié des arbres « a Vigne Madama », et un petit casino parmi des pins chez le cardinal Albani[7]. Une fine silhouette de Rome apparaît sous l'horizon, dans une vue du Tibre prise au pied du Monte Mario[8]. On pourrait sans doute ajouter à ces indications.

1. Le palais des Conservateurs est à droite de la composition.

2. On la retrouverait dans d'autres toiles.

3. Brit. Mus., F. f. 2, 156 : « Claudio fecit. Ripa grande ». Même inscription sur un dessin de l'ancienne collection Heseltine.

4. Brit. Mus. O. O. 7, 148 : « Claudio fecit. La vista di mon Palatino... » La description de Mrs Pattison ne paraît pas se rapporter au Palatin lui-même.

5. Le sujet, gravé en manière de sépia dans le recueil des cent fac-similés de F. C. Lewis (Londres, 1837), n'a pas encore été identifié ; il ne laisse place à aucun doute.

6. Brit. Mus., O. O. 7. 151. « Fait par moi Claude Gellée dit il Lorains, a Roma ce 22 maigio 1646, la veue de la vigne de papa Innocent et Saint-Pere de Roma ». C'est un bon exemple de l'orthographe du peintre, également incertaine en ses deux langues.

7. Albertine, Français A. 4, n° 262 : « Vue du palais Albano dedans le Palais Palezzino ».

8. Récente acq. du Louvre. Anc. coll. Heseltine.

La célèbre étude du Forum romain, faite par Claude Lorrain, nous est conservée sous trois formes, la peinture du Louvre, le dessin du *Liber Veritatis* et l'eau-forte de 1636. Elle présente un intérêt topographique particulier. Dans cette œuvre de sa première époque[1] l'artiste a très fidèlement représenté le Forum tel qu'il existait alors, et son œuvre mérite assurément une attention spéciale parmi les documents analogues, qui sont, comme on le sait, assez nombreux.

Claude s'est placé, comme le groupe de gentilshommes à qui un guide semble donner des explications archéologiques, un peu en arrière de l'arc de Septime-Sévère et du temple de Saturne, dit alors temple de la Concorde. Les parties basses de ces monuments sont naturellement enterrées. Divers groupes occupent la place, où l'on voit aussi un troupeau au-delà d'une fontaine et un buffle poursuivi par des chiens. Le troupeau, que d'autres peintres ou dessinateurs n'ont pas manqué d'indiquer au même lieu, vient justifier le nom traditionnel du *Campo Vaccino* donné par la propre inscription de Claude. Le pourtour de la place semé de débris présente des édifices qu'il est facile de reconnaître. A droite, au-delà de médiocres maisons blanches, l'église S. Lorenzo in Miranda, avec les belles colonnes du temple d'Antonin et Faustine, dominé par une arche de la basilique de Constantin, dit alors temple de la Paix; puis vient une autre colonnade, celle du temple de Romulus, en avant des SS. Cosmate e Damiano, et enfin la façade et le campanile de Santa Francesca Romana, derrière lesquels se découpe nettement la haute masse du Colisée. Cette dernière église se joint par le bâtiment du couvent, de nos jours détruit, à l'arc de Titus; de l'arc part la muraille des jardins Farnèse coupée de la porte monumentale, que j'ai vue encore dans ma jeunesse. Les jardins s'étagent derrière les trois colonnes de Castor et Pollux, dont le fût paraît entièrement dégagé. De l'autre côté du paysage, le sommet de la

1. La peinture a été commandée par M. de Béthune, ambassadeur de France.

tour des Conti, disparue aujourd'hui, se montre au-dessus de l'arc de Septime-Sévère, ce qui permet de fixer le point exact où l'artiste a placé son chevalet.

***

Les excursions de Claude Lorrain hors de Rome sont attestées par l'ensemble de ses dessins et par de nombreux détails de ses peintures. On peut ainsi l'accompagner dans ses itinéraires et retrouver ses points de vue favoris. Que de fois, par exemple, le profil dentelé du Soracte se reconnaît dans ses horizons! C'est une ligne qui semble venir naturellement sous son pinceau, tant elle a rempli ses yeux et sa mémoire[1]. Les divers aspects de la montagne dominatrice, qui règne sur la campagne au nord de la ville, ont été notés par le peintre avec exactitude, et, pour cela, il s'est avancé assez loin en remontant le cours du Tibre et la voie Flaminienne[2]. Je crois reconnaître la silhouette guerrière du château de Bracciano dans une vigoureuse sépia du musée du Louvre[3]. On sait qu'il y a une fort belle vue du Soracte et des montagnes du haut des tours des Orsini, et le grand lac qui s'étend à leurs pieds doit être pour quelque chose dans les grands espaces d'eau qu'il lui arrive d'étaler parmi les montagnes. De son passage sur la voie Cassienne on a un témoignage, assez rare pour sa précision, dans le dessin du prétendu tombeau de Néron : « Veduta de la

1. Une des vues les plus caractérisées du Soracte occupe le fond du tableau célèbre de la galerie Doria, *Le moulin sur le Tibre*, dont une réplique est à la National Gallery. Je signale aussi le dessin 4099 du Louvre et surtout le 4121, un des plus étudiés de la collection française. Même silhouette dans le paysage de l'Albertine, portant le n° 436 de la publication viennoise, *Handzeichnungen alter Meister aus der Albertina...*, t. IV.

2. Il a poussé de ce côté, dans la vallée de Narni et de Terni, dont les peintres ont toujours aimé le pittoresque. Notre dessin inédit s'inspire des cascades et de la vallée de la Nera. Il n'est pas impossible qu'il ait utilisé le temple du Clitumne, que je crois retrouver dans un des tableaux du Musée de l'Ermitage, *L'Ange et Tobie*. Où est aujourd'hui, après les évènements de Russie, cette belle suite de peintures de Lorrain, et faudra-t-il nous contenter de les revoir dans les photographies de Braun ?

3. N° 4109. Gravé en fac-similé par Louis Nauroy (Chalcographie du Louvre).

Sepultura di Nerone sopra la strada di Storta per il viage de Fiorence. Clodio Gelée. Roma[1] ». Toute cette région grandiose et désolée a été explorée par Claude. Il a fait séjour aux environs d'Isola Farnese, dans un domaine de la famille Crescenzi, qu'il désigne clairement sur plusieurs dessins datés de 1662; il y a étudié les bords de la rivière de Valchetta, avec le sol coupé en falaises, les hauteurs boisées ou couronnées de bâtiments et presque toujours l'horizon majestueux des montagnes. Le pays lui était connu dès sa première jeunesse alors qu'il se rendait à Viterbe, pour travailler à Bagnara chez le cardinal Montallo, maître de la villa Lante[2].

Les études les plus fréquentes de Claude ont été faites sur les bords du Tibre, aux environs de Ponte Molle[3], qu'il pouvait atteindre en une courte marche, en venant de sa maison de l'Arco de' Greci (via Babuino) par la porte du Peuple. Chacun sait que c'était aussi la direction principale des promenades de Poussin. On pense à l'un et à l'autre, en admirant les collines fortement décrites, qui dominent l'*Aqua Acetosa* dans un beau lavis récemment entré au Louvre[4].

Claude a suivi le cours de l'Anio aussi souvent que le cours du Tibre, et dessiné plus d'une fois le décor crénelé du « Ponte Nomentano »[5]. La route de Frascati, comme celle de Tivoli, lui fournissait de fréquentes occasions de faire halte, et de pré-

1. British Museum, O. O. 7, 144. Rapprocher la formule de l'inscription d'un dessin de la même collection fait au bord de la mer. « Claudio fecit per il viage di Civita vecia ». Le « tombeau de Néron » est pris d'un autre aspect, dans le dessin 276 de l'Albertine. — Un magnifique groupement de ruines antiques, avec une église à coupole et un campanile, est réuni au bord de la mer, dans le dessin de l'Albertine appelé, je ne sais pourquoi *Un port sur le Tibre* (dans Mrs. Pattison, p. 52). La manière indique une étude d'après nature.

2. Musée du Louvre, n° 4113 de l'Inventaire Guiffrey et Marcel (non reproduit). On a lu sur le dessin : *La Crigencio. Clau. Roma* 1662. British Museum, n[os] O. O. 6. 91, O. O. 7. 242, et O. O. 7. 243 (avec l'inscription : *Vista dela Crescenzia Roma*, 1662).

3. Le plus célèbre tableau qui s'inspire de cette région est le paysage du château de Windsor, gravé par Vivarès et Goupy.

4. Anc. coll. Heseltine.

5. V. notamment deux dessins de l'Albertine, 274 et 284.

parer son godet de bistre ou de sépia, s'il était séduit par un bord de rivière ou une des nombreuses buttes couronnées d'une ferme de la campagne fortifiée.

L'antique Tibur, où l'attiraient tant de curiosités pittoresques a reçu sa visite à bien des reprises. On possède un grand dessin à la plume, lavé de bistre, du château bâti par Pie II[1], avec le ravin encaissé qu'il domine. Claude utilisait en ses peintures cette vigoureuse silhouette, comme il faisait des colonnes du « Temple de la Sibylle[2] ». Mais Tivoli ne fut souvent qu'une étape de l'excursion dans les monts de la Sabine. Sandrart atteste les séjours de son ami dans la haute vallée de l'Anio, pleine de sites admirables ; il raconte qu'ils allaient travailler ensemble jusqu'à Subiaco, dans la solitude de saint Benoît : *Hinc ansa nobis enascebatur, ut (loco delineationum vel adumbrationum factarum creta nigra atque penicillo) in campis apricis Tiburtinis, iisque locis, quae iam Frescada, Subiaca, al S. Benedetto dicuntur, et alibi, in charta debite fundata, vel tela coloribus ad vivum plene depingeremus, montes, antra, valles, atque deserta, horrendos Tyberis lapsus, templum Sibyllae et similia*[3]. Ce précieux texte fait de Claude en ces pages le prédécesseur d'une illustre lignée de peintres.

Et les monts Albains, comment ne les eût-ils pas fréquentés? Ils commandent mieux que les autres l'horizon de Rome, et, si leurs lignes harmonieuses se retrouvent dans les tableaux de Claude, on peut croire qu'il a étudié aussi, du haut de leurs sommets, les immenses étendues qu'ils dominent. « Il préférait, dit Sandrart, les points d'où l'on voit se dérouler les ondu-

1. Le n° 4113 du Louvre me paraît représenter un cours d'eau de la plaine au pied de la montagne de Frascati. La hutte et la ferme n'y manquent point, non plus qu'un morceau d'édifice antique qu'il sera aisé d'identifier.

2. Ce dessin, désigné par les mots « Fortezza di Tivoli » est reproduit par Mrs M. Pattison, p. 143.

3. Cf. Mrs M. Pattison, p. 195. L'auteur a remarqué, p. 146, qu'un dessin où Claude paraît se représenter avec un compagnon crayonnant le cours encaissé de l'Anio, est postérieur à l'époque où Sandrart vivait à Rome. Il porte, ce qui est rare, une date : « Strada di Tivoli a Sobiacho l'anno 1642 ».

lations infinies de la plaine. » Les grandes vues plongeantes et panoramiques, dont il recherche la difficulté, et qu'il a été le premier à essayer dans les éclairages divers de la journée, c'est peut-être des hauteurs de Castelgandolfo ou de l'Ariccia qu'il les a contemplées et peintes. Il y a séjourné au moins vers 1639, pour peindre la vue du lac d'Albano, à Castelgandolfo, que lui avait commandée le pape Urbain VIII[1]. Il a suivi la voie Appienne parmi les tombeaux; une de ses belles études est faite d'après celui de Cecilia Metella, désigné sous son nom populaire : « Claudio fecit. Capo di Buove[2] ». Le pavé du censeur Appius l'a mené dans la région Pontine. Il faudrait rechercher dans quelle mesure les monts Lepini et la falaise de Norma ont pu l'inspirer. Les rochers de Terracine et le mont Circeo apparaissent dans quelques tableaux[3]. Aucun point de la campagne romaine, dans son étendue la plus large, ne paraît avoir échappé aux investigations de cet infatigable curieux de la nature.

Le sentiment qui l'animait est d'un caractère si moderne qu'on n'est point surpris de le voir goûté fraternellement par l'écrivain qui a « découvert » la *campagna* pour la littérature, de la même façon que Claude l'avait introduite, deux siècles avant lui, dans la peinture. Châteaubriand tient à le nommer seul dans la célèbre lettre à Fontanes qu'illustreraient si bien un grand nombre de ses tableaux; et dans les *Mémoires d'outre-tombe*, l'auteur glisse ce témoignage magnifique auquel est associé le souvenir de l'autre grand romain qu'il admirait : « Nous avons quelques lettres des grands paysagistes ; Poussin et Claude Lorrain ne disent pas un mot de la campagne romaine, mais si leur plume se tait, leur pinceau parle ; *l'agro romano* était une source mystérieuse de beautés, dans laquelle

1. Petit tableau sur bois de la Galerie Barberini (n° 35 du *Livre de vérité*).
2. British Museum, 0. 0. 7. 228. Reproduit par Lewis. Autre dessin de l'Albertine.
3. Il a exploré toute la côte en remontant vers le nord : il dessine une maison « sur la route de Porto » et, à plusieurs reprises, le port de Civita Vecchia. (Anc. coll. Heseltine, au Louvre).



PAYSAGE DE LA VALLÉE DU TIBRE
COMPOSITION INÉDITE DE CLAUDE LORRAIN
(Ancienne collection E. Arago).

ils puisaient, en la cachant par une sorte d'avarice de génie, et comme par la crainte que le vulgaire ne la profanât. Chose singulière, ce sont des yeux français qui ont vu le mieux la lumière de l'Italie. » La phrase de la lettre de 1804 repose sur la même pensée, et montre que l'écrivain avait pénétré le secret du peintre : « Vous avez sans doute admiré dans les paysages de Claude Lorrain cette lumière qui semble idéale et plus belle que nature ? Eh bien, c'est la lumière de Rome ! »

PIERRE DE NOLHAC.

Noterelle concernenti A. de Vigny

I

« Commediante! Tragediante! »

La scena tra Pio VII e Napoleone I che Alfredo de Vigny espone tanto vivamente in *Servitude et grandeur militaires*, sotto il titolo « Le dialogue inconnu », culmina ne' due aggettivi che il Papa sospira, con due diversi sorrisi, verso l'Imperatore :

« Le Pape, qui jusque-là n'avait cessé de demeurer sans mouvement, comme une statue égyptienne, releva lentement sa tête à demi baissée, sourit avec mélancolie, leva ses yeux en haut et dit, avec un soupir paisible, comme s'il eût confié sa pensée à son ange gardien invisible : — *Commediante!* — » ...

... « J'avançai la tête, n'entendant plus sa voix tonnante [dell' imperatore], pour voir si le pauvre vieillard [il papa] était mort d'effroi. Le même calme dans l'attitude, le même calme sur le visage. Il leva une seconde fois les yeux au ciel, et, après avoir encore jeté un profond soupir, il sourit avec amertume et dit : — *Tragediante!* — »

Che a Fontainebleau, nel gennaio del 1813, mentre si discutevano le condizioni dell' accordo tra la Chiesa e l'Impero, accadesse veramente un colloquio di alta importanza, in cui Napoleone e Pio VII ebbero, qualunque ne fossero i modi, a tenzonare l'un con l'altro, è ammesso da tutti; e, in termini

generali, direi che è certo. Quanto poi al *Commediante* e al *Tragediante*, fu invenzione del de Vigny?

Ernesto Dupuy, in *La Jeunesse des romantiques* (Parigi, 1905, pag. 330-331), crede che, senz' altro, la fonte se ne trovi in *Les Martyrs* dello Chateaubriand:

« La scène vient des *Martyrs*: c'est une transposition du dialogue à la Montesquieu entre Dioclétien, las de régner, et le César Galérius, impatient de gouverner l'Empire: — Je rétablirai les Frumentaires que vous avez si imprudemment supprimés: je donnerai des fêtes à la foule, et, maître du monde, je laisserai par des choses éclatantes une longue opinion de ma grandeur. — Ainsi, repartit Dioclétien avec mépris, vous ferez bien rire le peuple romain. — Eh bien! dit le farouche César, si le peuple romain ne veut pas rire, je le ferai pleurer. Il faudra servir ma gloire ou mourir. J'inspirerai la terreur pour me sauver du mépris. »

Veramente, altro è che il Papa designi con due flagellanti epiteti l'Imperatore, colto nell' atto di recitare prima una scena di commedia e poi una scena di tragedia; ed altro è che Diocleziano osservi a Galerio che una sua condotta politica farebbe ridere il popolo romano, e che Galerio gli risponda d'essere allora disposto a far piangere chi ridere non volesse. Nondimeno, il raffronto ha del curioso.

Ma la fonte del de Vigny non è per nulla in questo caso in *Les Martyrs*.

Nell' aprile del 1814, Pio VII fu ospitato, nell' episcopio di Cervia in Romagna, da quel vescovo, il Gazòla, e con lui si sfogò delle coercizioni sofferte. Purtroppo il Gazòla non scrisse allora subito tali sfoghi; ma aspettò quattro anni, onde cadde in qualche inesattezza, di cui non si accorse, e in qualche dimenticanza che da sè lamentò: comunque, all' ingrosso, rammentò e riferì la verità.

Ora ecco, nella sua testimonianza (cfr. P. Ilario Rinieri, *Napoleone e Pio VII*, Torino, 1906, II, 326-27) il colloquio del quale il de Vigny, in qualsiasi maniera ne fosse venuto a

cognizione, si valse per l'energica scena di romanzo storico che introdusse in *Servitude et grandeur militaires* :

« In un congresso [cioè in un abboccamento], preso l'Imperatore da collera sulle costanti mie negative, mi fece un atto per cui gli dissi : — Oh ! l'affare ha cominciato in commedia e vuol terminare in tragedia. — Son sue precise parole, e nulla si concluse. »

Il Gazòla, per quanto vi si sforzasse, non riusci a rammentare quale atto fosse stato quello di Napoleone : alzò la mano minacciando uno schiaffo ? prese il recipiente del polverino per tirarglielo ? « Certo fu un atto di tutta offesa all' augusto Capo supremo di tutta la Chiesa. »

I lettori han presente, nel racconto del de Vigny, un particolare che anche meglio rinsalda a esso racconto quello del Gazòla :

« Bonaparte, en ce moment, était au bout de la chambre, appuyé sur la cheminée de marbre aussi haute que lui. Il partit comme un trait (quando Pio VII ebbe esclamato *Tragediante !*), courant sur le vieillard ; je crus qu'il l'allait tuer. Mais il s'arrêta court, prit sur la table un vase de porcelaine de Sèvres, où le Château de Saint-Ange et le Capitole étaient peints, et, le jetant sur les chenêts et le marbre, le broya sous ses pieds. »

II

Tommaso Chatterton.

Ed anche questo è un bel caso. Nel 1841, a Napoli, Carlo Zanobi Cafferecci, ignorando *Chatterton*, il dramma di Alfredo de Vigny, che fin dal 1835 era uscito tradotto in italiano, a Genova, con l'ampia Prefazione di Giuseppe Mazzini, pubblicò il suo dramma *Tommaso Chatterton* (tre atti, in prosa). E

lealmente, come appose sul frontespizio le parole del de Vigny : « Anima desolata, povera anima di diciott' anni! », così in un Avvertimento confessò la sua fonte : « L'argomento del presente dramma è tratto dai Capitoli XIV e XV de' *Diavoli turchini* del de Vigny; le particolarità istoriche risguardanti il Protagonista e la catastrofe, dal *Compendio della storia della letteratura inglese* di Coqueril, e della *Biografia di Chatterton* dettata dal chiarissimo Luigi Masieri ».

In altri termini, il Cafferecci, che non sapeva del dramma del de Vigny, ebbe innanzi *Stello*, uscito nel 1832, che egli intitola (probabilmente da una traduzione, che non ho rintracciata) *I Diavoli turchini*, secondo l'esclamazione del Docteur Noir a Stello, che gli ha esposto il suo malore : « Vous avez les *Diables-bleus*, maladie qui s'appelle en anglais *Blue devils* ».

Quale strazio costui sapesse fare delle pagine del de Vigny è palese a chi, senza pur leggerle, le scorra. Nè occorre dire che il confronto di questo *Tommaso Chatterton* col *Chatterton* del de Vigny è per ciò addirittura, non che superfluo, da schivare.

Ma della matta bestialità, come Dante direbbe, del Cafferecci, non so astenermi dal citare una prova. Chatterton legge a Caterina un racconto in versi, della più impura acqua romantica, intitolato *La Suicida Lombarda!*

Quasi per antidoto, sarà bene rammentare che, con introduzioncelle e note non senza merito, il *Teatro completo* del de Vigny comparve a Milano nel 1838, tradotto da Gaetano Barbieri.

III

Michelangelo e Rolla.

Tra i molti lavori drammatici, che un tempo fecero almen relativamente salire in fama Carlo Lafont, piacque, *Le Chef-d'œuvre inconnu*, del 1837.

Prescindendo dalla bravura dell'attore Beauvalet, che impersonò il protagonista al Théâtre français, non ci si rende ben conto delle ragioni per cui, oltre gli applausi, ottenne l'onore di una tal quale discussione critica. Che strazio della storia vi si fa, a proposito di Michelangelo Buonarroti! Ma ciò poco importerebbe se poesia vi fosse; o se, mancando poesia, vi fosse dramma. Rolla, ignorato scultore, muore proprio allora che tre colpi di cannone annunziano che il Granduca di Toscana gli ha assegnato la corona d'alloro (anzi, il lauro d'oro); e Michelangelo esclama : « Questo è l'alloro di Virgilio : ombreggerà solo una tomba! » Tutti s'inginocchiano, e cala il sipario.

Col titolo *Michelangiolo e Rolla* fu rappresentato in Italia più volte, a Milano, a Torino, e certamente altrove, anche dalla Compagnia Reale Sarda. E nel 1838 Gottardo Calvi ne diede in luce, a Milano, la sua versione migliorata, che fu ristampata di nuovo a Napoli nel 1853.

Il Calvi premise alla versione stessa alcune riflessioni notizie sul Lafont, in genere, e sul dramma. Può riuscire d'una certa curiosità questa pagina :

« Vollero alcuni trovare nel *Michelangiolo e Rolla* una palese imitazione del *Chatterton* di Alfredo de Vigny, ingannati forse da una certa somiglianza che scorgesi in alcune situazioni e nella catastrofe di questi due drammi. Ma l'autore ribatte apertamente tale accusa, e mi sembra che ne abbia ben ragione; poiché assai differente è il concetto generale che vi domina e per conseguenza anche il carattere dei due protagonisti nei quali questo concetto è incarnato. Infatti Chatterton è un disperato senza fede; Rolla soffre e prega. Chatterton muore di fame anzichè adempiere il contratto che ha col suo libraio; Rolla vende le statuette di legno all'usuraio Salomone per vivere. Chatterton rifiuta la gloria, perchè la crede inferiore ai propri meriti; e Rolla invece teme di non esserne degno, reputa l'opera altrui migliore della propria. L'autore del primo è strano, biasimevole, inerte; quello di Rolla,

operoso ed alimentato da una dolce e pura speranza. Chatterton brucia i suoi versi per un'inutile esaltazione; l'altro distrugge la propria statua per generosa lealtà, per riconoscenza. Infine la morte dell'italo scultore è soave ed innocente; quella del poeta inglese, un funesto suicidio. »

IV

Un' ode a Carlo Alberto.

Non per dire qualcosa di nuovo, ma per indicare un notevole documento che temo inosservato, credo bene rimettere sotto gli occhi, specialmente degli studiosi italiani, quel capitoletto del *Journal d'un poète* che è intitolato *Un héros*.

L'eroe è Carlo Alberto. La pagina del de Vigny, che a lui si riferisce, non è che la traccia di una lirica, ideata e poi non eseguita.

Il poeta dovè pensarla poco dopo la partenza del re per l'esiglio e prima della morte di lui : il che vuol dire, tra gli ultimi giorni del marzo e gli ultimi del luglio 1849.

Quegli che il Mazzini chiamò, con designazione oramai proverbiale, anche perchè rinnovata dal Carducci, l' « italo Amleto », inspirò al de Vigny un' ammirazione pietosa che è da rimpiangere non si manifestasse in un' ode versificata.

La traccia, per sommi capi è questa : — Gli avvenimenti politici del 1848-49 mi avevano (pensa il poeta) così amareggiato che sentivo il bisogno di sfogare il disprezzo e il rancore nella satira. Ma sono ora accaduti insigni fatti, *j'ai vu des choses belles et grandes*; e vo' cantarle. Carlo Alberto ha combattuto per l'Italia ; e Milano e Genova gli si sono ingratamente dimostrate, l'una ostile, l'altra ribelle. Ed egli, il nobile duce, si è gettato co' suoi cavalieri sul nemico austriaco ; e quando si è accorto che non conseguiva nè la vittoria nè la morte, ha abdicato : *Vous avez quitté la bataille et la couronne en passant*

à pied sur le corps de vos lanciers. Piuttosto che restare sopra un trono contaminato dal vincitore tedesco (Radetzky), o scalzato dai « condottieri » (Garibaldi), voi, o re, avete preferita la solitudine, e vi siete esiliato.

Non occorre, trattandosi di avvenimenti tanto noti, un commento storico. Neppure occorre, trattandosi di un' analisi tanto difficile quanto richiede l' animo di Carlo Alberto, un raffronto psicologico tra lui e il de Vigny.

Fa onore a questo l'omaggio reso, allora, a quell'infelice.

GUIDO MAZZONI.

Giovanni Cena

Le 10 décembre 1917, un cortège accompagnait, à travers Rome, la dépouille mortelle de Giovanni Cena. De vieux paysans, des paysannes, de jeunes garçons et des jeunes filles entouraient et suivaient le cercueil; ils étaient venus, les hommes avec leurs gros souliers et leurs feutres évasés, les femmes et les fillettes la tête enveloppée du traditionnel fichu; — ils étaient venus des villages perchés au flanc des collines, ou perdus dans les horizons infinis de la campagne romaine; ils portaient des couronnes de branchages tressés; sur une des couronnes se lisaient ces mots : « *A leur frère Giovanni Cena, les paysans de l'Agro romano* »; deux soldats, jeunes paysans, érigeaient une bannière blanche où se dessinent la bêche et le livre, symbole des écoles de la campagne romaine. Puis un autre groupe suivait, comprenant des écrivains comme Mme Grazia Deledda, des artistes comme le sculpteur Duilio Cambellotti, des hommes politiques : le sénateur Maggiorino Ferraris, le commandeur Cancellieri; des intellectuels, les professeurs Borgese, Fedele, MM. Carlo Segrè, Giovanni Amendola... — Quel fut donc l'homme autour duquel s'unissaient les artistes les plus originaux, les penseurs qui orientent aujourd'hui la vie nationale italienne, et ces paysans hâlés, brûlés du soleil et du contact incessant de la glèbe, et si imprégnés du sol qu'ils travaillent, qu'il semblait que la terre même d'Italie se fût dressée pour honorer ce mort, et pour le pleurer? Quel symbole s'exprimait en ce cortège, « le plus noble cortège, dit un de ceux qui prirent la parole près du cercueil, qui, depuis des années, ait traversé Rome »?

La vie de Giovanni Cena explique ce symbole; né dans le

peuple et pauvre, il connut toutes les détresses, toutes les lassitudes qui pèsent sur le pauvre; devenu, par son effort héroïque, un membre de l'élite intellectuelle, un semeur d'idées, un artiste, il resta en contact intime et généreux avec le peuple, se fit l'apôtre de sa rédemption, et jusqu'au dernier jour y consacra ses forces.

Giovanni Cena naquit en 1870 à Montanero Canavese, village situé aux environs de Turin; son père était tisserand. Il fut l'aîné d'un groupe d'enfants dont beaucoup disparurent tout petits : « Jamais le berceau n'arrêtait sa cadence », écrit Cena au souvenir de ces petits frères à peine entrevus. La famille occupait, au rez-de-chaussée d'un château en ruines, deux grandes chambres sans fenêtres, qui avaient servi de prison. La mère, cette pauvre femme de tisserand qui mit au monde, et trop souvent ensevelit tant de petits enfants, fut l'amie du garçon pensif et doux; elle lui apprit à lire ; entre eux se noua ce lien mystique, qui, pour la vie et par delà la mort, unit à leur mère certains des meilleurs parmi les hommes ; ceux-là ont une pénétration plus tendre, plus intensément humaine de l'existence ; ceux-là seuls peut-être connaissent la totalité de la douleur, si largement supportée par la femme ; l'amante la plus passionnée, l'épouse la plus tendre ne la révèlent pas ; il faut que l'homme l'ait sentie. enfant, lorsqu'il appuyait contre l'épaule maternelle sa tête puérile et grave. Distingué, pour son intelligence, par le maître d'école et par quelque patron de son petit pays, Giovanni Cena fut envoyé à onze ans dans une école religieuse de Turin, et à seize ans il entrait au séminaire. Il y lut en cachette *la Nouvelle Héloise*, les poésies de Leopardi et de Carducci, ce qui n'était pas une préparation à la prêtrise. Il nous dit, dans la préface de ses premières poésies, ce qu'il a souffert en ces années d'adolescence, emprisonné, opprimé par « la hantise de l'obscurité », — (il intitule ces poésies « In Umbra ») — lui, « né au plein soleil, pénétré d'un instinct sauvage de liberté, gardant au cœur la nostalgie de la terre ensoleillée et du visage maternel ».

Renvoyé du séminaire, il tenta la dure escalade du savoir, et comme il dit, « de la civilisation ». Pendant ces années de travail tenace, de fiévreux surmenage intellectuel, il sentit que, malgré son affection fidèle, il s'éloignait des siens, sans arriver non plus à se faire une place dans la société cultivée et bourgeoise ; il franchissait, en quelques années, les étapes de plusieurs générations.

Ce furent des années douloureuses d'étudiant pauvre, qui a faim et froid, dans les mansardes de Turin ; mais des années remplies par la surexcitation des lectures confuses, par les extases intellectuelles des amitiés juvéniles, par les rêves orgueilleux et généreux de triomphe sur le monde hostile, et de sacrifice pour la rédemption des misérables ; et par l'amour enfin, rêvé comme un songe idéal, et puis connu dans sa banalité tragique ; et les semaines d'hôpital, la chair en lutte angoissée contre le néant, et cette idée qu'on va mourir sans avoir jamais pu vivre...

Tout cela s'exprime, en une certaine confusion mais avec des accents de poésie et de passion poignante, dans les poésies de « In Umbra », et surtout dans le roman « Gli Ammonitori » (« Les Avertisseurs », ou peut-être plutôt « Les Précurseurs »). Mais avant leur apparition, déjà le petit poème de « Madre »[1] avait révélé au public le nom de Giovanni Cena. Le jeune homme avait vu agoniser lentement et mourir sa mère, sa première amie et la plus sacrée ; dans les pages dédiées à son souvenir, il exprime ces émotions qui vont tellement loin en nous-mêmes, et qui déchirent si violemment le cœur, que très peu parmi les hommes osent les dire, très peu même osent les connaître, comme s'ils avaient peur, ensuite, de ne plus trouver possible la routine de la vie ; quand un artiste ose les regarder dans son cœur d'homme, et les traduire en son œuvre d'artiste, c'est toujours, pour les autres hommes, un étonnement, un trouble de scandale ou d'admiration.

1. Publié en 1897.

Oh, ces veillées! Quand leur image atroce
me revient par les nuits, je sue une sueur glacée.
Je reste étendu sous leur hantise, inerte,
tremblant, sans haleine et sans voix.
Quand le monstre insatiable
la mordait, l'aspirait de sa lèvre vorace,
elle, convulsée, se tordait comme un sarment en flammes.
..... Et puis elle restait muette, absorbée,
les yeux large ouverts, les cheveux dressés.
Et puis, elle se mettait à dire des paroles si douloureuses
que je les sentais entrer dans mon crâne comme les pointes d'un scalpel.
— Dites, je n'aurai donc jamais de repos ?
Pour quel péché, mon Dieu, pour quel
péché ? Toute ma vie je n'ai fait que peiner !.....
..... Elle agonisait ainsi, dans cet enfer,
hors de la vie, hors du temps éternel,
qui pour elle se déroulait en jours et en nuits de torture...
..... Mais, quand je la vis contracter ses mains,
et tordre ses bras affaiblis ; quand,
frissonnante, elle se plia toute, convulsée, avec des cris
rauques, qui n'étaient plus des cris humains ;
moi je m'enfuis dans la nuit, ivre,
dans une fureur de mordre, de tuer,
de détruire l'indomptable Ennemi,
et moi-même, et tout ce qui est, et de m'engouffrer dans le néant.

Mais de cette communion atroce avec l'agonie, l'amour et le respect de la vie se dégagent, en une religieuse consécration :

Humbles croix de bois,
noires, les neuves, grises, les vieilles ; témoignages
de douleurs oubliées dans l'éternel repos,
j'errai parmi vous comme en un antique calvaire,
un jour d'automne.....
..... Et d'un ruisseau voisin montait
un murmure infiniment triste,
comme de paroles humaines.
Mais le ciel était si beau, si merveilleux le soleil !
Je regardai, à l'entour, les champs sans limites,
et les forêts jaunies, sur le fleuve sonore
paraissant toutes d'or, et les monts éclatants,
qui, déjà blancs de neige, en des nuées de flamme
resplendissaient comme des fronts
haut dressés en apothéose.

Et du village, en bas, soudain des sons de cloches
jaillirent. Et je tressaillis :
« O maman,
« m'écriai-je, — à toi, tant que je vivrai,
« la fête de la vie, que tu donnas
« dans la douleur, et trop vite perdis !
« Et cette humaine voix, vibrante de joies et de spasmes,
« et le frisson qui monte de l'abîme énorme,
« et les formes et les couleurs,
« et ce qui vit, dans la vie et hors la vie,
« et ce cœur, mon cœur, qui s'enflamme
« comme un astre, et qui monte
« aux cieux calmes de la lumière sans limites,
« — à toi, à jamais. »

Après le poème de « Madre », le roman original et puissant « Gli Ammonitori » (publié en 1904) affirma Giovanni Cena comme écrivain et comme penseur; l'amitié du professeur Arturo Graf (noble écrivain lui aussi, et dont la pensée tourmentée eut de beaux accents), celle de l'économiste Maggiorino Ferraris,et du sculpteur Leonardo Bistolfi, — piémontais, comme Cena, — l'ont décidément introduit dans la société intellectuelle; rédacteur de la « Nuova Antologia, » il y est le collaborateur dévoué de M. Ferraris. Mais les années de lutte avaient été trop dures; l'organisme robuste en resta brisé, quoique toujours énergique, soutenu par une étrange vitalité contre les puissances de mort installées en lui; et la vie de Cena, comme son œuvre, continue d'être « l'aspiration d'un esprit vers l'absolu, d'un cœur vers la bonté et vers l'amour, des sens vers la saine joie, de l'être entier vers une vie intégrale »[1].

« Gli Ammonitori » — dont la traduction française n'a jamais paru, et c'est regrettable — est un roman qui déroute l'analyse, et qui d'ailleurs ne prétend pas se présenter comme une construction artistique, mais seulement « décrire les gens qui souffrent et qui meurent » : cortège d'ouvriers qui ont depuis l'enfance manqué de soleil et de pain; de pauvres

1. Préface de « In Umbra ».

femmes pour qui l'amour et la maternité, au lieu d'un épanouissement, est détresse et flétrissure ; jeunes artistes auxquels, du moins, un espoir sourit — si auparavant la phtisie ne les étend pas sur le lit d'hôpital. Livre douloureux, mais sans haine; triste infiniment, mais non pessimiste ; il serait intéressant de le comparer aux romans russes, qui plongent dans les couches profondes des misères sociales. Dans le roman italien, l'inspiration est toute d'effort, de charité active, et en somme d'espoir ; le héros du roman, l'ouvrier imprimeur Stanga, rêve le suicide, mais non comme une déroute, comme une sorte de rachat pour la souffrance des autres, « un témoignage en faveur de la vie ».

Les sonnets de « Homo, »[1] dans leur énergie concise, sont une célébration de la vie universelle, évoquée là même où la plupart des hommes croient rencontrer l'inertie; — Cena n'avait-il pas annoncé qu'il célébrerait « tout ce qui vit, dans la vie et hors de la vie? » En ces sonnets, le poète atteint la maîtrise d'un art difficile, qu'il a de parti pris rendu plus difficile encore : il a voulu bannir toute emphase oratoire ; son vers, heurté d'ellipses et de reprises soudaines, s'adapte à la pensée en travail, à sa logique essentiellement émotive.

Il y a un accent que l'on n'oublie plus dans cette évocation des images, qui, de la naissance à la mort, peuplent « cette fête de la vie » :

O mes Yeux, du jour où le cher et beau visage,
reflété le premier de tous, s'évanouit ;
où la nature vous découvrit son visage,
tandis que la première amante vous sourit ;

Combien d'accueils donnés aux ombres éphémères,
monde aux fuyants aspects, visages féminins ! —
L'art, qui sous son pouvoir magique les retint,
les fit humaines ; et divines, leur mystère.

Mais un jour, yeux ouverts sur le spectacle humain
comme des portes au soleil, closes soudain,
la mort vous couvrira de sa grande aile sombre.

1. Publiés en 1908.

Ah! Quelle Image alors, visages qui passez,
inclinée et pleurante, allez-vous me laisser
pour la garder en mes prunelles pleines d'ombre? (1)

Le sonnet qui porte le titre « *Omnis caro fœnum* » est un de ceux où s'exprime le plus originalement la sensibilité de Cena. Sa tendresse délicate et passionnée pour la beauté fragile de l'être humain et des liens humains :

Je tressaille parfois, tandis que sur ton cœur,
bercé par le soupir des lèvres endormies,
je m'assoupis... Car j'entends battre, ô mon Amie,
les ondes de ton sang... et cela me fait peur!

Sous ce tissu pareil à de frêles corolles,
j'écoute se poursuivre un travail incessant,
mystérieux et si fragile!... Ah, quelque instant
de silence... et me voilà pris de terreurs folles!

Ton âme brille en moi ; mon âme est sa demeure :
— pacte scellé par chaque étreinte de tes bras —
et pour l'éternité nous avons fui les heures.

Mais ce corps — ton vouloir ne le possède pas :
soudain la mort l'emporte, et te prend tout entière,
et prend ma vie à moi, que tu m'as faite chère.

Toujours l'idée surgit de ce combat sans fin entre la lumière et l'ombre, entre la vie et le néant, combat dans lequel le poète, sans s'aveugler d'illusions consolantes, proclame de risquer toutes nos énergies, et de glorifier la vie au seuil même de la mort :

« — Mourons! » lui disait-il, joignant en sa pensée,
que la joie enivrait, l'amour avec la mort.
Elle lui répondit, et l'embrassa plus fort :
« — En cet instant, Ami, la vie est commencée. »

Rien ne lui survivra : simulacre léger
disparu par delà les portes de la vie,
l'amante n'attend pas l'aimé qui la convie...
— Louons l'humanité pour ce lien passager!

1. « Homo », « Les Yeux ».

Exaltons cette vie incertaine et rapide!
que nos sens soient le sol généreux qui décide
une nouvelle vie humaine à palpiter ;

Que notre âme, de tous les deuils humains nourrie,
les transforme en rayons d'amour, qu'elle irradie
sur tous ceux qui sont et seront l'humanité! »

Corps où court notre sang, et par qui nous avons
ce souffle rapide et tenace!
Corps qui ne sont pas nés, corps où nos cœurs vivaces,
en flots toujours plus amples, s'épandront!

Et celui-là, si doux, par qui me plaît
le mien, qu'au mien l'amour enchaîne,
qu'avec moi je voudrais mener jusqu'à la Paix,
jusqu'au grand Cœur qui tout absorbe et tout entraîne...

Resplendissez, formes belles, regards et voix,
dans les frissons plus intimes, puissance
suscitatrice des nouvelles existences!

La mort nous cerne. En nous la haine croît ;
nous haletons sous la bestiale violence ;
chaque instant est suprême : ... ô Vie hasarde-toi!

Le rêve du bonheur n'est pas un rêve médiocre, comme on l'a trop affirmé ; c'est bien plutôt un rêve tragique. Si, parmi les hommes, les « satisfaits » excitent souvent en nous la répulsion du dégoût, c'est que leur rêve aussi fut trivial et dégoûtant. Celui qui aspire au bonheur comme à la possession et à l'expansion intense et généreuse de la vie, celui-là est, dans son désir « sans limite et sans fin, » un grand croyant, prêt à l'héroïsme pour sa foi.

Or, il semble que celui qui a osé beaucoup rêver, beaucoup désirer de la vie, en obtienne un jour — pour une heure — ce qu'il lui réclamait. Brève, poignante volupté, immersion d'un instant dans les énergies qui inlassablement rajeunissent la création. Telle m'apparaît, symbolique, sous le vêtement humain qui la recouvrit, la rencontre de Giovanni Cena et de la jeune femme dont quelques sonnets de « Homo » disent

l'élégante beauté, l'intelligence lucide et brave. Était-elle donc réalisée, cette aspiration « vers la vie intégrale et vers la saine joie »? Mais l'amie, elle aussi, avait sa destinée; elle traversa la vie du poète comme un éclair qui illumine et qui blesse. Dernier apprentissage de la douleur, après lequel ce cœur, trop aimant pour la rancune et l'amertume, fit simplement abnégation.

Pour lui; non pour les autres. Son idéal ne fléchit pas. Il resta convaincu de la valeur de la vie, de la valeur des idées; mais, laissant là ses projets d'œuvres littéraires ébauchées, il consacra ses forces à une tâche sentie plus urgente peut-être, et d'un appel plus direct : l'organisation des écoles pour les paysans de la campagne romaine.

Giovanni Cena avait la passion de la vie au grand air et des longues marches par la campagne, il accompagnait souvent son ami, le docteur Angelo Celli, dans ses promenades — presque des explorations — à travers la campagne romaine et les marais pontins; Angelo Celli, à la fois comme docteur, et comme député au parlement italien, menait une lutte vigoureuse contre la malaria : c'est lui qui obtint les lois sur la distribution obligatoire et gratuite de la quinine. Dans ces excursions qui les mettaient directement en rapport avec la vie des paysans — laboureurs et pasteurs — disséminés sur le territoire du Latium, sans contact aucun avec la civilisation actuelle, une même idée leur vint, de porter à ces pauvres gens l'assistance de l'école. Un petit comité formé de personnalités d'élite — professeurs, ingénieurs, grands propriétaires soucieux du progrès matériel et moral de leurs paysans — organisa et développa chaque année les « écoles ambulantes du soir et du dimanche, » qui seules pouvaient atteindre chaque petit groupe rural. La première école fut créée en 1904; plus de 70 fonctionnent aujourd'hui[1].

L'étranger qui visite Rome ignore d'habitude la campagne

1. Le Comité des Écoles a son siège à Rome, 159-163 Via Torino.

romaine ; il a vu, de la portière du train, au nord et au sud de Civitavecchia, des troupeaux de bœufs, de moutons et de chevaux ; il parcourt en voiture la Via Appia antica — jusqu'au tombeau de Cecilia Metella ou peut-être un peu au-delà — et il fait en tramway la promenade des Castelli romani ; mais il n'a pas même soupçonné les villages de huttes (Colle di Fuori, Marcelli, Vivaro) nichés aux pentes des Monti Prenestini, et dans les petites vallées encloses des Monts Albains ; il visite les ruines d'Ostie, mais ne pénètre pas dans les plaines marécageuses de l'embouchure du Tibre et des marais pontins.

Cette vaste région, domaine traditionnel de la malaria, n'est pourtant pas un désert ; plus de 70.000 individus y vivent : pasteurs de bœufs et de moutons, gardiens de chevaux, laboureurs, bûcherons ; il faut y ajouter les ouvriers employés à la construction des routes, des canaux et des voies ferrées. Toute cette population descend dans les plaines, pour le temps des travaux, de novembre à juillet, et de juillet à novembre remonte dans les petits pays de montagne des Monti Simbruini, de l'Abruzze (province d'Aquila) et de la Campanie (province de Caserta). Les uns arrivent par bandes d'ouvriers agricoles, hommes et femmes, recrutés par un chef, le « caporal » ; les autres s'installent avec leur famille, toujours nombreuse, d'enfants.

Ces allées et venues d'une province à l'autre, — « l'émigration interne » comme on l'appelle en Italie, — rendent impossible la fréquentation scolaire ; aux mois d'été, quand les familles regagnent leurs villages de la montagne, l'école est fermée ; pendant le reste de l'année, les petits groupes de quinze à soizante familles vivent dispersés dans les latifundi romains, régions parcourues seulement par de mauvais chemins de charrettes, loin de tout centre urbain. Ils habitent dans des étables obscures ou dans des huttes, pêle-mêle avec les animaux. Les plus isolés sont les paysans qui cultivent le maïs dans les marais pontins, et les bûcherons campés dans de grandes cabanes dont chacune abrite plusieurs familles, au

milieu des forêts marécageuses qui forment la « macchia » de Terracine. Comment établir des écoles fixes, rétribuées par la commune ou par l'État, dans ces petites agglomérations distantes les unes des autres de plusieurs lieues, et condamnant l'instituteur ou l'institutrice à une vie tout à fait misérable et isolée? De plus, la législation du travail agricole pour les femmes et les enfants est encore très incomplète ; et, au moment des récoltes, les enfants de moins de douze ans sont occupés pour la journée entière.

L'école ambulante, fonctionnant le soir après le coucher du soleil, et, quand on peut, le dimanche, était la seule organisation réalisable. Des instituteurs et des institutrices de Rome commencèrent à se rendre, deux ou trois fois par semaine, dans les villages les moins éloignés de Rome, utilisant autant qu'ils le pouvaient les voies ferrées, les tramways, ou le primitif « carrettino », et parcourant à nuit close plusieurs kilomètres à pied ; quelquefois un service d'automobile a pu s'établir (par exemple sur la Via Salaria) et desservir plusieurs écoles; quelquefois les instituteurs emploient la bicyclette, ou même font le trajet à cheval. L'école s'établit dans une grange, dans une étable, dans une hutte construite par les paysans. Mais la première école en maçonnerie se dresse depuis quelques années, à Colle di Fuori, surmontée d'un petit campanile modeste et élégant, décorée par Duilio Cambellotti de fresques qui représentent les champs et les bois de châtaigniers des collines environnantes. L'érection de l'école de Colle di Fuori a été un triomphe pour l'œuvre des écoles; elle témoigne de l'enthousiasme et de la reconnaissance des paysans envers ceux qui venaient leur apporter une parole humaine de secours et d'amitié : le conseil des « chefs de famille » en décida la construction ; chaque famille versa une cotisation de 10 francs, et prêta ses bras au transport difficile des matériaux de construction ; les instituteurs des écoles de l'Agro romano (qui pendant plusieurs mois, au début de la tentative, ont donné gratuitement leur concours) offrirent la cloche où fut gravé

l'emblème des écoles : un livre et une bêche[1]. Les paysans de Colle di Fuori ont donné à leur village le nom de Concordia.

J'ai plusieurs fois visité cette école, en compagnie de Cena, d'instituteurs et d'institutrices, du docteur qui faisait sa tournée du dimanche (car le Comité des écoles a institué l'assistance médicale et un petit dispensaire ambulant). Le matériel scolaire a été combiné avec ingéniosité; une légère armoire démontable se développe en tableau noir, en support pour les cartes géographiques, en bibliothèque-bureau. J'ai vu les efforts attentifs des garçons et des fillettes pour déchiffrer le petit journal créé pour eux depuis un an (le « Piccolissimo! ») et le livre manuel de géographie et d'instruction civique que le professeur A. Marcucci, directeur des Écoles, a rédigé pour répondre aux besoins spéciaux de la population scolaire. J'ai remarqué la gentillesse encore âpre, mais affectueuse et délicate de ces enfants qui étaient autrefois de vraies petites bêtes des bois, farouches et presque muettes. Les gens pour qui l'acquisition de la science a été facile, et surabondante jusqu'à la nausée, peuvent hausser les épaules et mépriser la tentative d'instruire le peuple : à l'école de Colle di Fuori, j'ai éprouvé que l'effort des braves cœurs qui ont mis là leur énergie n'est pas tout à fait une duperie.

L'impression est bien plus forte encore à la classe du soir, où tout le monde assiste, même les vieux; souvent, l'instituteur y prend occasion d'un passage de la lecture pour interroger, et pour susciter des questions; pour éveiller des associations d'idées plus nettes et plus complexes; pour donner un petit enseignement d'histoire et de culture civique. J'ai pu juger moi-même de l'attention sérieuse et du bon sens que les paysans apportent à ces causeries, en assistant l'an dernier à un entretien du Prof. A. Marcucci sur la souscription à l'emprunt national italien.

D'année en année, l'œuvre des écoles de l'Agro romano et

1. Si la bêche sert de symbole aux paysans de l'Agro romano, c'est qu'en effet une grande partie du travail de défrichement se fait encore à la bêche.

des Marais pontins a gagné du terrain, atteignant des groupes humains plus isolés, plus enfermés dans leur vie primitive : quelques écoles se sont ouvertes dans les « lestre » (villages de huttes, enclos d'une palissade de troncs d'arbres) de la macchia de Terracine. Depuis la guerre, des asiles ont été créés pour les tout petits, les enfants des soldats ; quelle impression gracieuse j'ai gardée de l'asile de Marcelli, petit pavillon de bois bien aéré, plein de soleil, où une chevrette avait le droit d'entrer quelquefois visiter les bébés, car elle aussi est de l'école ; les petits enfants passent presque toute la journée à l'école, on les y habitue à une propreté et à un ordre qui naturellement étaient ignorés jusqu'ici par des populations si misérables ; on leur donne à midi une soupe chaude et des légumes, luxe inconnu aussi : car les femmes travaillent aux champs comme les hommes, et les repas consistent presque invariablement en bouillie de maïs et en salades sauvages.

A présent il n'est plus un coin, si caché soit-il, de l'Agro romano et des Marais pontins, où les paysans n'aient entendu parler de l'œuvre des écoles ; à chaque descente nouvelle des paysans dans la plaine, en novembre, de nouveaux groupes de familles demandent : — « N'aurons-nous pas aussi notre école ? » Ils offrent leur travail pour élever une hutte-école. Quelquefois l'hostilité du propriétaire ou du « caporal » en a pendant plusieurs années empêché l'établissement ; mais d'autres propriétaires, au contraire, ont apporté leur collaboration généreuse : dans la « tenuta » de Ponte Salario, dirigée par Mme Sinigaglia, l'école a été installée dans des bâtiments neufs, sains, éclairés, aux frais de la propriétaire ; au mois de juin, quand l'école ferme, Mme Sinigaglia offre des prix à tous les élèves (ce sont des pièces d'étoffe pour faire des chemises et des tabliers) ; les plus assidus à l'école et au travail reçoivent en surplus un livret de la caisse d'épargne postale, et un très bon goûter réjouit tout le monde.

Telle est l'œuvre à laquelle Giovanni Cena se consacrait depuis quatorze ans ; il y apportait la foi d'un apôtre et

l'enthousiasme d'un artiste ; et c'est bien une création artistique que cet éveil d'un peuple robuste et intelligent à la vie sociale, à l'idée, à des délicatesses morales forcément ignorées. Dire la sympathie franche qu'il portait à ces gens, la confiance affectueuse qu'il excitait, est chose difficile ; toute parole semble banale ; il y avait dans la bonté de Cena des éléments si rares, si intraduisibles ; rien de la condescendance raisonnée, systématique, qui rend odieuses tant de « personnes charitables » ; Rien non plus de l'intellectuel qui « va au peuple ». Les paysans qui ont noué à leur couronne de branchages l'inscription : « A notre frère Giovanni Cena », ont dit la vraie parole ; son sentiment était tout de fraternité humaine. Combien peu d'hommes connaissent ce sentiment-là !

Un autre trait de l'âme de Cena se révélait dans ces excursions vers les écoles : sa nature essentiellement, ingénument artiste. La campagne romaine, tant de fois parcourue, lui apparaissait toujours plus belle, avec ses champs de lupin en fleurs, ses landes d'ajoncs, ses anémones bleues qui s'ouvrent sous les bois de châtaigniers ; il connaissait l'époque de floraison et les places favorites de chaque fleur de la région. La beauté et le pittoresque humains ne l'intéressaient pas moins ; je me rappelle comment il me fit soudain remarquer, au cours d'une promenade, les couleurs hardies, étrangement appliquées sur le ciel, d'un costume de paysanne ; il devinait la beauté robuste des corps d'enfants, sous l'entassement maladroit de jupons qu'une pauvre maman leur avait passés, pour qu'ils aient chaud : il remarquait avec joie les traits fermes, les yeux magnifiques où s'affirmait la saine beauté de la race. Les chansons, les récitations naïves des bébés des asiles l'amusaient et l'attendrissaient, non par dilettantisme, mais à la façon des gens qui n'ont pas perdu contact avec l'enfance, qui ont gardé en eux, vivante et intacte, leur âme d'enfant, — qui n'ont pas oublié le sérieux parfois tragique de la vie enfantine.

Mais tandis qu'il donnait à tant d'êtres humains son temps, son travail et son affection, affirmant ce respect et cet amour

de la vie qui remplit les pages les plus douloureuses de son œuvre littéraire, toujours, au fond des yeux éclatants d'intelligence et de bonté, habitait une mélancolie intense; là se lisait toute la lutte, toute la passion qu'avait été sa vie. Sa frêle dépouille corporelle, nous pouvons l'abandonner à la terre : elle ne l'exprimait pas, elle n'était pas lui; mais aucun des amis de Giovanni Cena n'oubliera ce regard chargé de pensée et de souffrance, d'affection enthousiaste et de renoncement[1].

CHARLOTTE RENAULD.

1. Au printemps de 1918, une pierre commémorative a été apposée sur l'école de Colle di Fuori, en souvenir de Giovanni Cena. Bientôt aura lieu une manifestation plus imposante, et bien selon le cœur de Cena : un Comité recueille des fonds pour créer dans la campagne romaine une nouvelle école qui lui sera dédiée; S. E. le Ministre Orlando a envoyé 1.000 francs au Comité.

Variétés

« Les Romains sont sots :
Les Bavarois sont fins ».

« *Stulti sunt Romani* : *sapienti sunt Paiòari.* » — Ces mots ont servi de titre à quelques pages pleines de saveur, publiées le printemps dernier dans le *Marzocco* par Pio Rajna[1]. Ils ne sont pas pour surprendre les philologues, car ils viennent d'un très ancien glossaire, bien connu parmi eux. Mais elles sont revenues à la mémoire de l'illustre érudit italien, lors d'évènements tout récents qui ont affligé sa patrie. La tourmente qui a agité le monde n'a même pas laissé dans son calme impassible, la plus désintéressée des sciences, la philologie.

Car la sérénité de la science n'empêche pas de voir ses applications pratiques et directes.

Rajna nous a donné à ce sujet un morceau bien curieux, précieux, typique de notre époque. C'est, dirait-on, un chapitre de ses mémoires personnels qu'il nous confie, et la chose n'en a que plus de charme. L'occasion fut fournie, semble-t-il, par un récit récemment paru dans une revue[2], et où, par erreur, le narrateur avait fait figurer Rajna. Celui-ci rectifia, pour ce qui le concernait, mais l'anecdote n'était pas moins vraie. Et elle attira son attention. On l'avait racontée sous ce titre : *Villari, Mommsen et les espions allemands.*

La scène se passait à Florence, en 1877, chez Pasquale Villari, où le despotique historien allemand avait déjeuné, avec quelques savants florentins. A un tournant de la conversation, Villari se laissa aller à poser à son hôte cette question fort ingénue :

— Comment expliquez-vous la tendance allemande à l'espionnage?

Mommsen se récria, et jura ses grands dieux que, dans la

1. 21 avril 1918.
2. *Rivista popolare di politica* ecc. (Premier numéro de 1918).

langue allemande, il n'existait même pas un mot signifiant: *espionner*! Mais un des convives lui répondit vertement :

— Comment! Monsieur le professeur. Dans l'ancien allemand, il y a le mot *spien*, d'où dérive l'italien *spia* et l'anglais *spy*.

On ne dit pas comment tourna ensuite la conversation, et si la fin du déjeuner fut un peu froide.

Ce souvenir de vingt ans en arrière se conjugua dans l'esprit de Rajna avec des impressions toutes récentes. Octobre-novembre 1917 étaient près de sa mémoire ; les belles journées glorieuses du Piave, où l'honneur italien s'est reconquis, n'effaçaient pas le souvenir des jours de misère, où semblèrent un instant triompher la ruse et l'embûche teutonnes.

C'est en méditant sur ces lamentables jours, que lui sont revenus en pensée tant de faits, de mots, de phrases, d'expressions anciennes, sur lesquelles jadis s'arrêtait seulement son attention scientifique : « *Convenivano alle cose d'oggi espressioni di tempi remoti.* »

De ces rapprochements, Rajna nous fait prévoir qu'un livre entier sortira. Heureuse nouvelle! Il nous a donné dès aujourd'hui, la première fleur de sa méditation.

***

« *Spien*, espionner », disait-on chez Villari. C'est presque le mot qui sert à traduire *sapienti*, dans le glossaire que Rajna a cité, où ce mot est : « spahe ». — La phrase qu'il a commentée vient du texte fameux, qui est connu sous le nom de *Glossaire de Cassel*, et dont la transcription est attribuée au VIIIe siècle, ou au commencement du IXe [1].

Ce glossaire n'est pas autre chose que ce que l'on appelle en d'autres temps un *Manuel de Conversation*, une collection de phrases, qui permet à un voyageur de se tirer d'affaire en pays étranger. On y trouve les termes qui servent à désigner les parties du corps humain, les animaux, les meubles, les demeures, les vêtements. L'auteur est un germain, qui a ramassé ses mots, soit en divers pays, soit dans des glossaires plus anciens que le sien.

A la liste des mots font suite, *in fine*, de petits dialogues, que Rajna juge essentiels comme documents humains. C'est dans cette partie là que se trouve notre phrase. Traduite en langue

1. D'aucuns, dit R., la reculeraient jusqu'au septième : « *Nientemeno* ! »

germanique, elle affirme que les romains sont sots, *stulti*, *tole*, tandis que les bavarois sont sages, avisés, *sapienti*, *spahe*.

Nous tenons là une opinion teutonne, bavaroise : Les teutons sont plus malins que les autres, ils sont *spahe*. C'est le mot qui donne « espion ». Ce même sentiment, dans le même court vocabulaire est répété sous deux formes différentes : l'auteur y tient.

Ce n'est pas ici le seul exemple du mépris où le Germain tenait, dès les temps très anciens, les latins. Rajna cite encore les imprécations de Luidprand :

« Nous méprisons les Romains, à ce point que, dans la colère, nous ne trouvons pas d'injure pire à dire à notre ennemi que « Romain ! » Dans ce seul mot nous comprenons tout ce qu'il peut y avoir de bassesse, de lâcheté, d'avarice, de débauche, de mensonge, enfin de tous les vices. »

Voilà la haine qu'un Germain du dixième siècle portait à tous les Romains, c'est-à-dire, en résumé, à tout ce qui n'était pas germain, à tout ce qui tenait de Rome l'origine de sa civilisation. Mais dans le *Glossaire de Cassel*, il ne s'agit pas seulement de haine; le sentiment qui s'affirme c'est cet orgueil, cette assurance de supériorité au-dessus de tous les hommes, l'outrecuidance teutonne. Il y a donc onze siècles bien sonnés que le teuton s'affirmait déjà le plus fort, le plus malin, le plus *spahe*.

Et de qui parle-t-il quand il désigne les « Romains »? C'est ce que se demande Rajna. Il ne pense pas, comme Diez, que les « Romains » du *Glossaire* fussent nos ancêtres les Gallo-romains. Il reconnaît plutôt les populations des Alpes, entre le Tyrol ou les Grisons et le Nord de l'Italie; c'est parmi ces peuples-là que les *Paöari* descendaient de temps immémorial, non pas pour guerroyer, mais commercer, faire des profits, établir une influence.

Or c'est de cela qu'il s'agit dans les phrases du glossaire, et non pas de faire la guerre. Il y en a, parmi ces phrases, qui sont des types parfaits de la politesse insinuante du teuton de tous les temps. — Que demandez-vous? (dit le « Romain »). — Nous demandons ce qui nous est nécessaire ! — Et qu'est-ce qui vous est nécessaire? — *Multum necessitas est nobis tua gratia habere !* »

« Je laisse le reste, dit Rajna, pour ne rien ôter de sa valeur à cette dernière phrase ! » — En effet elle dit tout. Et voici ce

qu'ajoute notre vénéré maître, sous le coup de la douloureuse impression que lui cause le rapprochement :

« A Caporetto et dans bien des lieux, teutons et autrichiens ont fait résonner aux oreilles italiennes des mots de paix et d'amitié. Et les nôtres, ignorants, crédules, y ont ajouté foi, et puis... Ah ! passons ! » —

Le vieux dicton de tant de siècles en arrière est revenu aux lèvres du savant patriote ! Oui, dit-il, c'est toujours vrai : ils sont toujours *sapienti*, toujours *spahe*. Mais il ne les envie pas. Et il sait d'ailleurs que leur prétendue « sagesse » est aujourd'hui percée à jour. Personne ne croit plus à leurs sourires. Et seule, dressée et évidente aux yeux de tous, reste l'image de leur haine.

Henry COCHIN.

La Piave ou le Piave ?

La question a été débattue dans les journaux français ; elle n'a pas laissé indifférents nos amis d'Italie. Pour eux aujourd'hui, le fait est incontestable, l'usage prévaut de dire *il Piave*. Il n'y a pas longtemps, un correspondant italien m'écrivant en français — dans un français impeccable — avait la coquetterie de me parler de *la Piave*, mais en ajoutant : « Pour nous cependant le nom de ce fleuve est masculin », et cette réflexion impliquait une critique discrète. Je ne crois pas cependant que nous ayons tort de dire la Piave, car le genre masculin attribué à ce fleuve par les Italiens est une innovation assez récente. Il est naturel que les langues suivent sur ce point, comme sur tous les autres, leur développement propre ; et lorsqu'il y a, comme ici, des raisons historiques pour conserver en français l'usage ancien, il doit être permis de s'y conformer.

En ce qui concerne l'évolution moderne de la langue italienne, il faut tenir compte de la tendance très marquée des grammairiens à unifier le genre des fleuves au profit du masculin, parce que le mot *fiume* est masculin, et au contraire celui des villes au profit du féminin, parce que *città* est féminin. Les Italiens parlent donc, sans hésitation, de « la ricca Milano », de « la vecchia Torino », ou de « la splendida Parigi », et il ne leur répugne pas d'attribuer le genre masculin même à un

fleuve à désinence nettement féminine, comme l'Adda, que Carducci a chantée en des vers célèbres :

> Corri tra i rosei fuochi del vespero,
> Corri Addua cerulo...

Le français ne connaît pas cette tyrannie grammaticale : pour nous, fleuves et villes ont un genre « individuel »; nous n'appliquons que le genre masculin à Paris ou à Lyon, mais cela ne nous empêche pas de dire Mantes-la-jolie; nous accordons volontiers le genre féminin à Toulouse et à Marseille, et l'idée ne nous viendrait jamais de parler de Rome ou de Venise autrement qu'au féminin. De même nous disons le Rhône, le Rhin, le Gard, le Doubs, le Tibre, aussi naturellemnnt que la Loire, la Seine ou la Garonne.

Une autre condition assez particulière de la langue italienne vient du caractère légèrement artificiel qu'elle tend à prendre en regard des patois, plus libres et plus variés. J'ai tout à l'heure nommé Milan. Il me souvient d'avoir vu représenter, il y a une vingtaine d'années, par une excellente troupe milanaise, une comédie en dialecte intitulée « El nost Milan », où le nom de la grande ville lombarde est clairement au masculin; mais vers le même temps, on voyait s'étaler sur les affiches des spectacles de Milan le titre d'une revue de café-concert, non plus en dialecte mais en italien, et ce titre constituait un calembour du goût le plus douteux : « Milano in... cinta »! — Il en est de même pour la Piave. En patois, le nom du fleuve est indubitablement féminin, et je lis dans la *Nuova Antologia* du 16 juillet 1918: « Les habitants de Belluno, croyant que ce féminin est une particuliarité propre à leur dialecte, ont fini par dire « il Piave », quand ils parlent italien, tout en conservant le féminin en patois. »

Telle est la tyrannie d'une convention grammaticale; celle-ci n'empêche pourtant pas géographes et militaires de dire « la Piave Vecchia », et sans doute n'est-on pas encore près de masculiniser des cours d'eau comme la Dora Baltea et la Dora Riparia. La présence d'une épithète est une infaillible pierre de touche — ou une pierre d'achoppement — pour la tyrannie des grammairiens.

L'emploi de « il Piave » au masculin, ai-je dit, est un néologisme fort récent. Sans remonter aux auteurs plus ou moins anciens qui ont eu l'occasion de nommer ce fleuve, on peut

s'en assurer en consultant les traités italiens d'histoire et de géographie publiés au XIXe siècle[1]. Je ne veux citer qu'un auteur, qui a pour nous l'avantage d'être un Français d'origine italienne, et qui connaissait assez bien la géographie de la Vénétie ; c'est Napoléon. Il a écrit, dans son célèbre tableau de la péninsule (*Correspondance de Napoléon*, t. XXIX, p. 82) : « Les rivières au nord du Pô, qui se jettent dans l'Adriatique, sont : l'Adige, qui prend sa source au pied du Brenner; la Brenta qui prend sa source dans les derniers mamelons des Alpes, du côté de Trente; la Piave, la Livenza, le Tagliamento, qui prennent leur source dans les Alpes cadoriennes. » Ce passage, traduit en italien dans les *Letture del Risorgimento* publiées en 1897 par G. Carducci (t. II, p. 13), porte au féminin les noms de *la Brenta*, de *la Piave*, et de *la Livenza*. D'autre part, n'oublions pas que l'un des vingt-quatre départements dont se composa, en 1809, le Royaume d'Italie était celui de la Piave, avec Bellune pour chef-lieu.

Nous pouvons conclure de là que nous avons d'assez bonnes raisons pour rester fidèles au genre féminin quand nous désignons ce fleuve, depuis longtemps et plus que jamais fameux. Les Italiens ont le droit de préférer le masculin, et, pour leur faire plaisir, en parlant italien nous dirons volontiers « il Piave »; mais nous ne devons pas ignorer qu'ils ne sont pas unanimes, sur ce point. Dans la *Nuova Antologia* du 1er septembre 1918, je trouve un article, signé « Victor », qui est intitulé « Dalla Piave alla Marna e alla Somme », et tout l'article unit constamment les noms des trois cours d'eau héroïques dans le genre féminin. Ceci permet de penser décidément que le genre masculin appliqué, sans distinction aucune, au nom de tous les fleuves est une pure convention grammaticale, adoptée trop aveuglément par la bureaucratie militaire qui rédigea les communiqués.

H.

1. Dans la collection *L'Italia sotto l'aspetto fisico, storico*, etc... publiée à Milan il y a quelque trente ans. L. Debartolomeis écrivait (*Oro-idrografia dell' Italia*, p. 16-17) : « La Piave ». L'auteur du *Dizionario corografico*, A. Amati disait déjà « il Piave », mais tout en enregistrant « Piave nuova, Piave vecchia » et « Dipartimento della Piave ». — Dans une *Nuova Descrizione di tutte le città dell' Europa*, 1780, je lis, dans le voyage de Venise à Trieste : « Si passa la Piave in barca ».

Questions Universitaires

Création dans les Universités italiennes d'un « diplôme spécial » accessible aux étrangers.

Jusqu'ici l'étudiant étranger, qui travaillait dans une université italienne, n'avait pas le moyen d'obtenir, par un diplôme, la consécration officielle des recherches qu'il avait poursuivies sous la direction des maîtres de la science italienne. Cette regrettable lacune vient d'être comblée, grâce aux démarches du Directeur de l' « Istituto italiano di Parigi », par un décret dont on trouvera ci-après la teneur. Le décret remonte au 28 octobre 1917; mais c'est seulement l'automne dernier que, par les soins de l' « Istituto italiano », il a été porté à la connaissance du public français, dans la traduction que nous reproduisons intégralement.

Art. 1er. — En outre des doctorats et des diplômes actuels pour lesquels il n'y a lieu à aucun changement, les Universités du Royaume sont autorisées à délivrer aux Italiens ainsi qu'aux étrangers des diplômes spéciaux concernant une particulière culture scientifique dans une science spéciale, et cela sur la base des études par eux personnellement choisies et selon les dispositions qui suivent.

Art. 2. — Pour les étrangers qui ne sont pas en possession d'un doctorat ou d'un diplôme quelconque, les cours pour l'obtention d'un diplôme spécial ne pourront pas avoir une durée inférieure à quatre ans et devront comprendre au moins douze inscriptions à des cours d'une ou plusieurs Facultés ou Écoles.

Seront calculées comme inscriptions différentes même celles qui auront été faites dans la même matière, soit simultanément auprès de différents professeurs, soit successivement pendant plusieurs années auprès du même professeur, pourvu que le développement de la matière d'étude soit substantiellement différent.

On tiendra compte des années et des cours suivis auprès des Universités à l'étranger, selon les dispositions de l'article 96 du texte unique des lois sur l'instruction supérieure, approuvé par décret royal du 9 août 1910, n° 795, et seront aussi calculées, pour le quart des cours suivis, les inscriptions aux cours des Maîtres de conférences, et cela quand le programme et le développement seront jugés comme répondant (suivant l'article 3) aux buts visés par les diplômes.

Art. 3. — Dans un délai qui ne doit pas dépasser la fin de la troisième année d'étude, l'étudiant est tenu à indiquer la science dans

laquelle il entend obtenir le diplôme spécial, les cours qu'il a suivis et ceux qu'il se propose de suivre dans les années suivantes. La Faculté ou Ecole à laquelle la science en question appartient devra juger si les cours déjà suivis ou à suivre sont suffisants pour l'admission à l'examen de diplôme.

Quand la science comprend des matières enseignées dans plusieurs Facultés ou Ecoles, ce jugement sera prononcé par une Commission indiquée par le Recteur d'Université sur proposition des Facultés ou Ecoles compétentes.

Art. 4. — L'étudiant qui aura accompli ses études suivant les instructions contenues dans les articles précédents pourra être admis à l'examen de diplôme. La demande devra être accompagnée d'un mémoire imprimé.

L'examen consiste :

a) En une discussion sur le mémoire présenté.

b) En une conférence sur la science qui fait l'objet du diplôme et sur les méthodes relatives de recherche.

c) En une épreuve pratique, si le diplôme a pour objet des sciences expérimentales.

La Commission d'examen sera nommée par le Recteur d'Université. selon le règlement général universitaire, sur proposition de la Faculté ou Ecole à laquelle appartient la science qui forme objet du diplôme, en tenant compte particulièrement des matières qui forment partie de ladite science.

La Commission sera présidée par le Doyen des professeurs officiels.

Art. 5. — L'étudiant italien ou étranger qui aura obtenu un diplôme commun, pourra obtenir un diplôme spécial à la suite d'une année d'études ou tout au moins par trois inscriptions successives et en soutenant un examen de diplôme dans les formes déterminées par les articles précédents.

La faculté en Commission spéciale est la seule ayant droit, selon l'article 3, à juger sur la suffisance de la durée des études et du nombre et qualité des cours, pour l'admission du postulant à l'examen d'un diplôme spécial.

Art. 6. — Pour tout ce qui n'est pas visé par les articles précédents, on suivra les règles déjà existentes pour les études universitaires. Néanmoins, l'inscription de l'étudiant qui aspire à l'obtention du diplôme spécial sera acceptée exclusivement pour les cours spéciaux pour lesquels il a fait la demande relative.

Pour les étudiants pourvus du diplôme technique supérieur (section physico-mathématique), le Conseil Académique aura seul la faculté de décider si leurs titres d'études sont suffisants pour obtenir les inscriptions par eux sollicitées, en dehors de la Faculté des Sciences physiques, mathématiques et naturelles, ou de l'Ecole supérieure de pharmacie ; le Recteur transmettra les décisions relatives au Ministère selon le dernier paragraphe de l'article 95 du règlement universitaire.

Art. 7. — Les diplômes délivrés selon les dispositions du présent décret auront valeur de doctorats spéciaux dans les sciences dans

lesquelles ils ont été délivrés. Mais ils n'auront aucun effet, pas même à titre d'équivalence, pour autoriser à l'exercice professionnel ou à l'admission aux concours publics.

Art. 8. — En ce qui concerne les frais d'inscription, les étudiants qui aspirent aux diplômes spéciaux, sont considérés comme « auditeurs », selon les dispositions de l'article 114 du règlement général universitaire.

Rome, 28 octobre 1917 (*Gazzetta Ufficiale* du 4 décembre 1917, n° 285.)

Union intellectuelle franco-italienne.

Le Comité de direction s'est réuni le 29 octobre à 17 heures, sous la présidence de M. Hauvette.

Il s'est particulièrement entretenu de l'attribution des bourses mises généreusement à sa disposition par M. Savj-Lopez, au nom du Gouvernement italien et de l'Association milanaise pour le développement de la haute culture, et de l'organisation de la campagne de propagande pour la présente année scolaire.

Sur le premier point, le Président a expliqué comment la bourse destinée par M. le Sous-Secrétaire d'État Gallenga à l'encouragement des études d'italien en France, avait été partagée en deux parts, dont l'une a permis à une étudiante très méritante de passer en Italie des vacances profitables, et dont l'autre a servi à l'achat de livres italiens, répartis entre divers établissements d'enseignement secondaire où l'étude de la langue italienne est particulièrement florissante.

Des démarches sont en cours pour provoquer des candidatures aux autres bourses : plusieurs, fort intéressantes, sont d'ores et déjà posées.

Sur le second point, le Comité a échangé diverses observations, et il a décidé en principe de porter son effort, cette année, sur l'organisation d'une ou deux grandes manifestations, plutôt que sur celle d'une série de conférences analogues à celles des deux années précédentes. Il a dès maintenant esquissé un projet de fête en l'honneur du quatrième centenaire de la mort de Léonard de Vinci, survenue à Amboise, le 2 mai 1519. Le Secrétaire se tiendra en relations avec M. Cermenati, président du Comité constitué à Rome pour célébrer la même solennité.

Bibliographie

Ettore Romagnoli. *Nel regno di Dioniso. Studi sul teatro comico greco.* — Bologne, Zanichelli, 1918, in-8 de 253 pages, illustré de 68 figures dans le texte et hors du texte.

C'est un charmant ouvrage que celui que vient de faire paraître à Bologne l'helléniste déjà connu par divers autres travaux, Ettore Romagnoli. Il porte un titre plein de promesses : *Au royaume de Dionysos*, et n'est pas composé suivant la méthode ordinaire ; au lieu de chapitres fortement soudés les uns aux autres et formant un tout homogène, on y trouve cinq études qui n'ont entre elles qu'un lien assez lâche, mais parfaitement saisissable : le souci qu'a l'auteur de rechercher et de mettre en lumière la façon dont l'ancienne comédie grecque, au cours de son évolution, a compris et peint la vie.

Elle débute par les ébats et les bons tours des satyres. M. Romagnoli évoque le char rustique, attelé de chevaux ou de mulets, qui parcourait les villages, aux cris de joie des gamins saluant son arrivée. Les acteurs qui l'occupaient, avaient tôt fait d'installer leur rudimentaire théâtre, où se déroulait une action des plus simples, contestation, querelle, poursuite, coups de bâton. Cet art novice, presque aussi vieux que le rire, n'est autre que celui de Pulcinella, qui survit à ces humbles commencements et se retrouve chez Epicharme, Cratinos, Aristophane, Eupolis, bien avant le temps où Rhinton de Tarente, vers l'an 300 avant notre ère, l'élève à la hauteur d'un art savant dans ses *phlyakès*, spirituelles parodies des mythes dont vivait la scène tragique.

Ce vif sentiment des origines populaires de la comédie rend sympathique à l'auteur tout ce qui, de près ou de loin, les rappelle, et justifie sa sévérité pour Ménandre, dont l'œuvre est monotone et ne peint de la vie que des aspects toujours les mêmes, conventionnels d'ailleurs, et d'un intérêt, par suite, limité. M. Romagnoli a mille fois raison. Si la découverte des papyrus égyptiens qui nous ont rendu de longs fragments de ce comique, a été pour la philologie une bonne fortune, nous aurions tort d'en exagérer l'importance et de souscrire aveuglément aux jugements enthousiastes qu'a portés sur Ménandre l'antiquité tout entière. Combien plus savoureuse et plus vraie apparaît la vie grecque telle que la peint incidemment Aristophane, telle qu'il est possible de la reconstituer à l'aide des fragments, anciens et nouveaux, du théâtre de son rival Eupolis, telle encore qu'elle se dégage de l'œuvre fragmentaire d'Antiphane, ce délicat poète de la comédie moyenne !

C'est le même sentiment qui explique la place faite par M. Romagnoli au drame satyrique, survivance assagie de la gaieté des satyres, mais où

se retrouve l'éternel Pulcinella. L'étude sur les *Satyres à la chasse* est l'une des plus suggestives de ce livre plein d'idées. Elle emprunte son titre au drame de Sophocle dont un papyrus nous a révélé, il y a quelques années, une grande partie. Je ne puis cependant ici, aussi complètement que sur Ménandre, partager l'opinion sévère de l'ingénieux critique. Évidemment, les tragédies que nous avons de Sophocle sont bien au-dessus de ce divertissement un peu mièvre, mais cette mièvrerie me plaît chez le grand tragique ; il y a, dans la puérile aventure qu'il a mise à la scène et dans l'extraordinaire préciosité du style dont il s'est plu à l'orner, quelque affinité avec certains traits de sa vie. Que l'on veuille bien songer, par exemple, au souper de Chios ; ce grave poète ne dédaignait pas de sourire. Pourquoi lui en refuser le droit sur la scène, quand le sujet s'y prêtait ?

Il y aurait beaucoup à louer dans les analyses et les traductions que l'auteur a multipliées dans son volume ; elles sont d'un modernisme que je suis loin de blâmer, et qui cadre à merveille avec l'antipathie de M. Romagnoli pour la science allemande, qu'il malmène sans respect.

Les figures, empruntées à la céramique, qui éclairent le texte, sont toutes intéressantes et bien choisies. C'est un langage que n'entendent pas tous les philologues ; M. Romagnoli l'entend, et je lui en sais gré. On y souhaiterait quelques références permettant de se reporter plus facilement aux originaux. Mais cette omission, sans doute volontaire, est une révolte de plus contre la science pédante, et l'on se sent plein d'indulgence pour cette liberté qui se joue si joliment parmi de vieilles choses qu'elle rapproche de nous par la vie dont elle les anime. Ce livre, je le répète, est charmant.

PAUL GIRARD.

Umberto Cassuto, *Gli Ebrei a Firenze nell' età del Rinascimento.* — Florence, 1918, gr. in 8, XII-447 p. Prix : 18 lire (fait partie des *Pubblicazioni del R. Istituto di Studi superiori in Firenze, sezione di Filosofia e Filologia.*

L'histoire des Juifs de Florence ne commence pas de bonne heure. Ce n'est que depuis le début du XIVe siècle qu'on trouve des mentions de Juifs y résidant plus ou moins longtemps; une communauté véritable ne s'y établit qu'en 1437, lorsque les autorités florentines, imitant ce qui se faisait depuis longtemps, dans beaucoup d'autres villes, traitèrent avec un groupe de Juifs pour leur confier, sous leur surveillance, le service public et le monopole du prêt sur gages. A ce paradoxe aboutissaient, d'une part l'interdiction du prêt à intérêt, restée longtemps lettre morte, mais de plus en plus rigoureusement appliquée aux chrétiens ; d'autre part, la nécessité économique d'opérations de ce genre. Les Juifs, à la fois mal vus du peuple, et indispensables, se sont trouvés parfois assez forts pour dicter leurs conditions. Ce régime a duré plus d'un siècle, avec des interruptions ; les Juifs supportaient le contre-

coup des événements politiques (les Médicis leur étaient favorables, le régime démocratique en général hostile), et des rivalités d'ordres religieux (les Franciscains, à l'encontre des Dominicains, soulevaient contre eux le peuple, et cherchaient à ôter toute raison d'être à la tolérance dont ils jouissaient, en leur opposant l'institution des Monts de Piété). Le règne du premier grand-duc de Toscane, Côme, marque dans l'histoire des Juifs florentins un point tournant. D'une part, en attirant, pour des motifs commerciaux, les marchands Juifs du Levant, il augmenta beaucoup le nombre de la colonie juive ; d'autre part, en conformité avec l'esprit de la contre-réforme, et avec les désirs du Saint-Siège, il introduisit le régime néfaste du *ghetto*. Jusqu'alors la situation des Juifs avait été à peu près tolérable, bien que leur profession de prêteurs sur gage, malgré son caractère officiel, ne dût guère être lucrative, à en juger par les ruineuses amendes infligées sous le plus léger prétexte. Le livre II donne de curieux détails sur les métiers (en dehors du prêt) exercés par les Juifs, les conditions juridiques qui leur étaient faites, leur onomastique (la règle était que tout Juif mâle portât un double nom, juif et chrétien ; et — remarque importante et due à M. Cassuto — le choix de ces noms n'était pas arbitraire ; à un même nom juif correspondait régulièrement le même nom chrétien. La connaissance de ce fait facilitera beaucoup les identifications). Le livre III, le plus neuf peut être, tout en étant le plus spécial, traite de l'activité intellectuelle des Juifs florentins, plus grande qu'on n'aurait pu l'attendre de ces manieurs d'argent. M. Cassuto insiste beaucoup sur ce qu'il ne faut pas se les figurer comme d'obscurs usuriers. Il résulte d'ailleurs de ce qu'il dit que le judaïsme florentin ne paraît pas avoir été touché par la Renaissance, bien qu'un assez grand nombre de Juifs aient été en relations avec les humanistes curieux de littérature hébraïque. — En résumé, travail solide et important.

E. JORDAN.

Alfredo Galletti. *La poesia e l'arte di Giovanni Pascoli*. Rome, Formiggini, 1918, in 16.

Giovanni Pascoli n'est pas un de ces poètes éloquents ou éclatants qui saisissent vigoureusement le lecteur et deviennent vite populaires, comme un Victor Hugo ou un Carducci. Il est à peu près inconnu en France. En Italie même, où il a été lu, admiré et discuté avec passion, il laisse une impression un peu trouble ; il émeut l'âme et déconcerte l'esprit ; il échappe aux classifications commodes ; sa poésie a un accent nouveau, tout personnel, malaisé à définir. Il faut être, en quelque sorte, initié pour en comprendre le sens profond et la beauté voilée.

Aussi devons-nous être reconnaissants à M. A. Galletti d'avoir ouvert pour nous les portes de ce génie secret. M. Galletti déclare dans une note

préliminaire qu'il a voulu faire non point un travail historique et biographique, mais « l'étude d'une sensibilité et d'une imagination de poète ». Et c'est bien un portrait littéraire qu'il nous donne, dans ce livre qui est à la fois un essai psychologique et un traité d'esthétique.

Après avoir rapidement indiqué que Pascoli reflète peu les tendances de son époque, qu'il n'a point pris à l'Université de Bologne, où il s'est préparé à l'enseignement, le goût des recherches érudites, qu'il n'a pas subi la puissante empreinte dont son maître vénéré et admiré, le poète Carducci, a marqué la jeunesse italienne, M. Galletti nous montre un Pascoli replié sur lui-même, gardant jalousement fermé le jardin intérieur et solitaire de son âme.

Pour comprendre cette inspiration et ce lyrisme, nourris de méditations et d'émotions intimes, il faut donc remonter à la source profonde de la sensibilité du poète. C'est ce que M. Galletti fait d'une manière bien pénétrante, en tirant ses raisons, non seulement des poésies de Pascoli, mais de ce discours du « Fanciullino », qui est une manière d'Art poétique. Le poète se place en face de la réalité dans l'attitude ingénue et curieuse de l'enfant. Pour l'enfant, les mille petits spectacles du monde, l'éclosion d'une fleur, un chant d'oiseau, une eau agile et bruissante, un vol d'insecte, un jeu de soleil et de nuage, sont comme autant de miracles. De même Pascoli découvre à chaque pas, avec des yeux et un esprit émerveillés, les réalités, les apparences et le mystère. Entre le monde et l'âme qui le perçoit et le reflète, il n'y a pas d'écran, pas d'influence d'écoles ou de formules ; c'est l'impression directe, neuve, primitive et pleine. De là une sincérité, une pureté et une fraîcheur dont il est peu d'exemples.

Une lecture superficielle laisserait croire que Pascoli n'a été que le peintre ému de petites scènes rustiques, des laboureurs, des oiseaux, des arbres, de la terre féconde de sa Romagne. Mais pour le poète, comme pour l'enfant, il y a deux mondes : celui que l'on voit et celui que l'on crée.

> Io prendo un po' di silice e di quarzo ;
> lo fondo ; aspiro ; e soffio poi di lena :
> Ve' la fiala..... (*Myrica* : Contrasto)

C'est ce que disait déjà Vielé-Griffin :

> Avec un peu de soleil et du sable blond, j'ai fait de l'or.

Ainsi les choses sont à la fois des réalités et des symboles. Tout spectacle, outre sa poésie propre, suscite d'autres visions et révèle des choses profondes et cachées. Une grive chante : et c'est tout un paysage de genevriers et de bruyères, parfumé de l'odeur des pins ; des cloches sonnent : et c'est une Fête-Dieu, avec des fleurs répandues sur les chemins comme pour la venue d'un roi ; une odeur de clématites et de genêts, le premier appel du pinson, un rayon d'or, un pépiement d'hi-

rondelle : et c'est le jour de paix et de travail qui se lève, tout rempli de la chanson de vie.

Pour Pascoli, la nature n'est pas quelque chose d'extérieur et d'immobile, cadre ou décor. Il y a une seule âme éparse dans le monde et qui se révèle dans le vent qui fait battre la porte, dans une voix, un cri, un parfum, dans un crépitement de bûches de l'âtre, dans le glissement d'une aile ou d'une ombre, dans les colloques mystérieux des êtres et des choses, des vivants et des morts. Tout exprime de quelque manière cette vie universelle. Un détail, un mot, un son suffisent : on dirait qu'une porte s'ouvre tout à coup ; des visions passent, paysages, rêves, souvenirs, frissons obscurs et profonds de l'inconnu. Un rayon de lune sur la mer : Quel est ce pont d'argent et où mène-t-il ? — Le vieux laboureur somnole au coin du feu : double rêve entrelacé de l'homme et de la bûche, qui remplit la maison solitaire d'enfants, de fleurs, d'essaims. — Ailleurs : la pluie tombe, le paysan dort dans son lit et n'entend pas l'eau bienfaisante qui arrose ses champs ; mais son âme l'entend, puisqu'elle voit les sillons qui tressaillent, le blé qui lève et qui mûrit. — Un livre est ouvert sur un pupitre, le vent ébranle parfois la porte : Quel est l'être invisible qui tourne les feuillets toute la nuit, cherche, se hâte, s'arrête, lit et recommence ? On pourrait multiplier de tels exemples ; pour le poète, la vie ne se révèle jamais mieux peut-être qu'aux heures où elle semble arrêtée, dans le repos, le rêve et le sommeil. M. Galletti a parfaitement mis en lumière la grande place que tient le mystère dans l'œuvre de Pascoli.

Il n'a pas dégagé avec moins de bonheur un autre aspect de cette poésie, la douleur. Est-ce mélancolie naturelle ? Est-ce le souvenir obsédant des deuils qui ont successivement frappé le poète, l'image de son père assassiné, de sa mère morte, de ses frères disparus ? Est-ce la solitude et les lourdes charges qui ont pesé sur sa jeunesse d'orphelin ? Toujours est-il que l'idée de la mort ne cesse de hanter le poète ; il la voit comme la compagne inséparable de la vie. Elle passe dans le cri de la chouette aux ailes silencieuses qui fait frissonner les nids dans les cyprès et les cœurs dans les poitrines ; elle éveille la religieuse en frappant à sa porte comme un visiteur mystérieux ; elle vole avec le son des cloches sur les campagnes paisibles ; comme une mère qui regarde dormir ses enfants enlacés, on devine, penchée sur le sommeil des hommes,

la Morte con la sua lampada accesa.

Elle fait tomber le chêne et menace le châtaignier. Elle est l'autre figure de la médaille.

Le mal, la souffrance, la mort, est-ce donc cela seulement que la vie nous offre ? Pascoli finira-t-il comme Leopardi dans un désenchantement amer et révolté ? Nullement. Du fond même de la souffrance monte une douceur de pitié et de pardon. La douleur inévitable, la menace de la

mort, la faiblesse de notre nature nous conseillent non seulement la résignation, mais un énergique effort moral pour nous aimer et nous soutenir les uns les autres, pour agir et pour accepter fièrement le destin. Dans la pièce intitulée *Dovere*, Pascoli nous montre Achille averti par ses chevaux divins qu'il ne doit pas revenir vivant du combat ; — je le sais, répond le héros ; et il lance en avant les deux coursiers de la mort. Si la souffrance est elle-même amère, le souvenir n'en est pas sans douceur. L' « Ermite » demande à Dieu la faveur de ne pas oublier les heures douloureuses, de ne pas jeter

il fior che solo odora quando è colto.

Pascoli respire longuement cette fleur précieuse du souvenir où le parfum de la douleur persiste. De même, après la mort, la vie continue. Pascoli croit à une survivance des âmes. Il n'est pas croyant, au sens religieux, il est mystique. Il a une foi, qui confine au panthéisme et au bouddhisme, dans la vie et dans le prolongement de la vie au delà de la tombe. Lorsque l'homme ferme les yeux à la lumière, il emporte dans l'éternité une dernière vision qui ne s'effacera plus : la mère caresse éternellement les boucles blondes de l'enfant qu'elle effleura de la main au moment de le quitter pour toujours ; le regard du père est rempli éternellement des choses qu'il n'a pas pu dire et qu'il a emportées vivantes avec lui.

De l'autre côté des tombeaux
Les yeux qu'on ferme voient encore,

pourrait dire Pascoli avec Sully Prudhomme. Pitié, douceur, amour, le mysticisme de Pascoli est fait de ces vertus franciscaines. De quelle sympathie fraternelle et attendrie il enveloppe les êtres les plus humbles, plantes, bêtes, modestes ouvriers de la terre, infirmes, vagabonds, ermites solitaires ! Il aime et il loue la vie, avec ses tristesses, avec « notre sœur la mort ». Il aime l'illusion consolante, d'où qu'elle vienne, ne fût-elle que le bon mensonge qui fait croire à la foule des hommes, serrés autour de l'âtre « où il n'y a rien », que les flammes se rallument et les réchauffent. M. Galletti s'étend longuement sur cette question du mysticisme dans la littérature, au cours de trois chapitres de son ouvrage. Il définit le mysticisme en soi, en dégage l'esthétique propre, en suit les manifestations dans les poètes et les théoriciens du romantisme auxquels il compare Pascoli. Il y a bien quelques rapprochements discutables : il paraît exagéré, par exemple, de faire remonter à Pétrarque l'origine de la doctrine de Jean-Jacques Rousseau ; mais la dissertation est riche en aperçus justes et ingénieux.

Mais, chez Pascoli, comment l'artiste traduit-il ce que le poète a pensé ? Comment exprime-t-il ce mélange de réalisme, d'impressions pittoresques et de sentiment dont son inspiration est faite ? Quand il s'agit de décrire le monde extérieur, il semble que, pour rendre les

impressions primitives et synthétiques qu'il en reçoit, le poète devrait retrouver le langage profond et ingénu de l'enfant, qui met dans un cri, dans un mot, dans une image, tout ce que son âme embrasse et ne peut analyser. Nous retrouvons, en effet, chez Pascoli ces expressions simples et denses, cet enchaînement d'images par brusques associations, ces soudaines éclosions qui sont le propre de la poésie d'intuition. Il se plaît à reproduire les sons, les bruits, les chants ; il pousse l'harmonie imitative jusqu'à l'onomatopée ; on entend dans ses vers, avec leurs modulations particulières, le gazouillement des oiseaux — passereau, pinson, fauvette, rossignol, grand-duc, alouette, — les sonneries des cloches, les sifflements du vent. Cela tournerait au procédé, si on n'y sentait une fraîcheur et une puissance d'évocation, qui font vraiment vivre et parler les êtres et les choses. Pascoli a dans sa lyre quelques cordes de la lyre d'Orphée.

Si Pascoli est un poète trop primesautier pour draper sa pensée dans les beaux plis d'une forme classique, il est aussi trop cultivé pour se contenter de moyens d'expression primitifs. Il sait peindre ; il a des paysages qui ont le relief et la netteté d'eaux-fortes. Mais vous n'y trouverez que les traits essentiels, les détails caractéristiques, les nuances nécessaires ; nulle complaisance d'artiste, nulle recherche laborieuse d'effets, nulle « littérature ». Le lettré ne se reconnaît qu'à la maîtrise de la langue et à la sûreté du vocabulaire, sauf dans les *Poemi Conviviali* où il reprend les légendes antiques et qui sont ce qu'il a écrit de moins personnel. Pascoli est surtout musicien. Quelle mélodie, quelles résonnances, quelles vibrations !

De la musique avant toute chose !

proclamait Verlaine. Pascoli eût pu le dire avec lui, car il ne manque pas d'affinité avec notre symboliste. Il a donné au vers italien une douceur, une fluidité, une souplesse qui ont quelque peu dérouté les lecteurs de son pays, plus sensibles à l'image et à la beauté extérieure. Il a fait de l'hendécasyllabe une chose agile et chantante, qui serait tout à fait nouvelle dans la poésie italienne, si on n'en trouvait des exemples chez Dante et chez le Tasse. Son art, à la fois simple et raffiné, est singulièrement expressif. Dans la pièce, la *Calandra*, le poète parle de l'alouette invisible qui chante éperdûment à l'aurore ; et ce chant est si varié, si riche, qu'il contient et annonce tous les autres chants et tous les paysages et toutes les heures du jour. Pour Pascoli, la poésie est pareille au chant merveilleux de cet oiseau ; il s'écrie, au dernier vers, en créant le symbole :

O grande su le brevi ali poeta !

Les quelques points que nous venons d'indiquer sont largement traités et développés, à l'aide de citations nombreuses et bien choisies, dans l'ouvrage de M. A. Galletti. Mais on y trouve bien d'autres choses encore ;



car il est nourri de substance et de solide érudition. L'auteur y aborde des questions de littérature générale et comparée, en particulier au sujet des poètes romantiques et symbolistes étrangers dont Pascoli se rapproche si souvent. C'est tout profit que de suivre M. Galletti comme guide, si l'on veut connaître Pascoli, et même si, le connaissant, on veut le comprendre mieux. C'est tout agrément aussi : M. Galletti a un style souple et nuancé : il prouve qu'on peut être tout ensemble, un excellent critique et un excellent écrivain, et que la science et l'érudition ne perdent rien à s'exprimer avec élégance.

A. VALENTIN.

Noi Futuristi. *Teorie essenziali e chiarificazioni*. — Milano, Quintieri, éditeurs, 1917, in-16.

Sous ce titre vient de paraître, à Milan, un petit volume qui est gros d'importance. Le sous-titre porte : « Théories essentielles et éclaircissements ». Voyons-y une sorte de bréviaire, destiné à répandre au loin la doctrine, et aussi un livre d'honneur, commémorant l'œuvre accomplie.

Car le futurisme, que d'aucuns, en France, croyaient mort, célèbre cette année son dixième anniversaire ! C'est en 1908-1909, qu'il s'élabora : création de la revue internationale *Poesia*, manifeste lancé par le *Figaro*, le 20 février.

Choses notables : ce premier manifeste des futuristes célébrait la Guerre, « seule hygiène du monde », et M. F.-T. Marinetti, leur chef, se signalait tout d'abord par une manifestation irrédentiste à Trieste. A défaut d'autre mérite, on devra leur reconnaître celui d'avoir assez bien prévu « ce qui était dans l'avenir », selon l'expression de Gabriele D'Annunzio. Et, depuis lors, tous ont accompli brillamment leur devoir au « front » ; le peintre et sculpteur Boccioni, un de leurs plus fougueux apôtres, est mort en « service commandé ».

Tout cela fait que ses adversaires même prennent aujourd'hui le Futurisme en considération. On a renoncé à le combattre par l'indifférence affectée ou par le ridicule. Loin d'en rire, M. Paul Souday, dans le *Temps*, a dénoncé le danger que — selon lui — la nouvelle doctrine peut faire courir aux œuvres de l'art ancien en Italie et ailleurs.

Les tenants du passé, les « passéistes » (*passatisti*, en italien) ont grandement raison de s'alarmer. Ce n'est plus seulement au delà des Alpes, un groupe de jeunes écrivains, peintres, sculpteurs, musiciens, architectes, gens de théâtre, politiciens, qui s'affirme futuriste, mais presque toute l'élite intellectuelle du pays. J'ai cité ailleurs (1) les déclarations sans ambiguïté des Borgese, des Savj-Lopez, etc. L'amour des étrangers pour l'Italie du passé exclusivement les horripile. Ils

(1) ANDRÉ GEIGER. *Gabriele d'Annunzio. (Préambule sur l'Italie « passéiste », « futuriste » et « présentiste »)*. (Bibliothèque internationale de critique).



souhaitent que, de leur pays, les Français et les Françaises apprennent à connaître et à aimer autre chose que le *quattrocento*, les musées, les paysages vides, les cités mortes, la nostalgie ou la volupté. Ils réclament sa part pour l'Italie moderne et vivante. Et même, ils voudraient que cette part fût la plus grosse.

Il faudrait un volume pour bien exposer et pour discuter à fond cette renaissance de la querelle des Anciens et des Modernes.

En France, c'est surtout au point de vue littéraire, et artistique aussi, que le Futurisme a été et sera encore discuté. Notre jeune littérature vient de faire de belles funérailles à un écrivain d'avenir, d'origine en partie italienne, signataire d'un retentissant manifeste de la nouvelle école : Guillaume Apollinaire. Dans les milieux les plus divers, on voyait en lui « un espoir ». A côté de ce représentant quasi-officiel du « Futurisme », ne faut-il pas ranger les apôtres du « Dynamisme » et ceux du « Simultanéisme », dont M. Fernand Divoire apparait comme le chef ? Ceux-ci portent surtout leur effort du côté du théâtre. Car Futurisme, Dynamisme et Simultanéisme sont trois aspects du même problème ou, si l'on aime mieux, trois formes de la même révolution.

Noi Futuristi nous l'expose clairement. A une époque nouvelle, à des temps nouveaux de l'humanité, il faut un Art nouveau. Les transformations de la civilisation du XXe siècle ne sont peut-être pas tout à fait aussi prodigieuses qu'elles apparaissent aux regards des futuristes : nous manquons du recul historique, et les transformations des anciens siècles, passées dans nos habitudes, perdent à nos yeux leur grandeur. Cependant les futuristes ont très bien vu que ce qui transforme le plus la vie humaine, ce sont les moyens de transport. Notre époque peut prétendre, par suite, à être le siècle du mouvement et de la vitesse : Chemins de fer, paquebots, aéroplanes, télégraphe avec ou sans fil, téléphone, lumière électrique, — et toutes les inventions qui s'élaborent pour demain.

Le futuriste Carrrà (avec trois *r*), dans sa *Guerrapittura*, qui vient de paraître (1), a raison d'ajouter : « ... *anche le idee camminano e si consumano con una rapidità che ignoravano assolutamente i nostri predecessori.* »

Or, c'est le rôle de l'artiste de s'efforcer à sentir, à saisir, à reproduire les aspects de cette harmonie nouvelle du monde extérieur.

Par quel moyen d'art y parviendra-t-il ?

Le « futurisme dynamique » lui en offre toute une collection. Il ne m'apparaît pas qu'ils soient tous de valeur égale, même au point de vue futuriste. Mais je puis me tromper.

Louons-le de nous vanter la « splendeur géométrique et mécanique », et, par suite, la rapidité, la clarté, la volonté, l'ordre, la discipline, la

(1) CARRRA. *Guerrapittura*. Edizioni Futuriste d Poesia ».Milano, 1915.



méthode. Ce sont là qualités assez habituelles à la littérature française, et nombre de nos grands écrivains furent des géomètres et des physiciens.

Louons-le encore, jusqu'à un certain point, de vouloir libérer les mots, de faire la guerre à l'abus des adjectifs, au vague des expressions. « La peinture lâche est la peinture d'un lâche », disait Eugène Delacroix. On peut appliquer le mot à quantité de prosateurs et de prosatrices, de poètes et de poétesses.

Guerre au vers libre, clament tout justement les futuristes, le vers libre qui entraîne à de faciles effets de sonorité, aux cadences monotones, aux fluidités déliquescentes ! Guerre au « Moi » littéraire, à cette hypertrophie de la personnalité de l'auteur, héritée des romantiques ! (On sera surpris de voir que M. Marinetti rejoint M. Pierre Lasserre : mais c'est un fait). L'univers est si vaste, l'humanité tellement innombrable, que nous ne devons pas faire de notre nombril le centre de la création.

Le verbe à l'infinitif, l'emploi des onomatopées, voilà encore d'excellentes réformes futuristes,

Mais le futurisme va plus loin, veut aller plus loin. Il ne tend à rien moins qu'à une révolution typographique, d'une part, et, d'autre part, à une phrase en raccourci, qui rappelle le meilleur — ou le pire — style télégraphique.

Le « dynamisme plastique », la « musique bruitiste » (1), le cinématographe et l'architecture futuristes, le « théâtre synthétique », vaudraient la peine d'un examen approfondi, mais qui nous entraînerait trop loin aujourd'hui.

Pour conclure, le résumé, le petit code de leurs doctrines publié par MM. Marinetti, Boccioni, Carrà, Russolo, Balla, Severini, Pratella, Armando Mazza, et *tutti quanti*, vient à son heure.

Je crois avoir montré que leurs théories n'ont pas été sans influence, ne seront pas sans influence sur la littérature contemporaine. Je ne m'aventurerai pas, surtout au lendemain des enquêtes consacrées à l'avenir des lettres après la guerre, à vouloir, moi, deviner « ce qui est dans l'avenir ».

Cependant je me pose une question. Est-ce bien de la transformation du monde *extérieur* que surgira la Beauté nouvelle, à laquelle aspirent tous les artistes non immobilisés dans la tradition et dans la routine ? Est-ce surtout de cette transformation ?

Le dynamisme, le simultanéisme et le futurisme ne trouveront-ils pas plutôt leur aliment dans l'être *intérieur*, dans l'homme nouveau que nous révèlent les découvertes, — non moins prodigieuses que celles de la mécanique ou de la chimie, — de la physiologie et de la psychologie ?

(1) Luigi Russolo. *L'Arte dei rumori*. Edizioni futuriste di « Poesia ». Milano, 1916.

Déjà, un Loti, un Dostoïevski, un D'Annunzio (ce D'Annunzio si décrié par certains futuristes) ont génialement pressenti et exprimé les mouvements de l'inconscient. Sur ces voies nouvelles, encore obscures et d'une complication infinie, quels successeurs viendront poursuivre la recherche de l'homme futur, de celui que nous sentons à peine, confusément, naître au fond de nous-mêmes ?

Mais, comme dirait Kipling, ceci est une autre histoire...

André Geiger.

Ugo Ojetti. *Les Monuments italiens et la guerre*, **publication du bureau spécial du Ministère de la Marine. — Milan, Alfieri et Lacroix, in-4° de 32 pages et 140 planches.**

Un livre de ce genre n'est pas seulement un livre d'actualité. C'est un témoin authentique qui dépose devant l'avenir, c'est un réquisitoire, établi sur des documents sans réplique, contre la barbarie d'un homme, d'une dynastie, d'une caste militaire, d'une race, d'un régime.

Vieux maîtres vénitiens qui portâtes si haut le nom de la sérénissime République, monuments universellement admirés qui faites et ferez à jamais la gloire de l'Italie, du monde latin, du monde civilisé tout entier, fallait-il qu'en plein vingtième siècle, une nation qui se prétend supérieure à toute autre, et s'arroge le monopole de la compétence en art comme en toute chose vint vous soumettre à des traitements tels que ceux qu'ont subis le plafond des Scalzi, l'abside de Santa Maria Formosa, les monuments des doges Mocenigo et Venier, la coupole de la chapelle san Donemico à SS. Giovani e Paolo ! Fallait-il que les façades extérieures et intérieures de Saint-Marc et du Palais des Doges dussent être protégés contre la chute possible des engins de guerre, et qu'à l'intérieur des musées, des palais, des églises, ces trésors de beauté sereine qui s'appellent l'Assomption du Titien ou la Crucifixion du Tintoret dussent s'enfuir, détachés de leur cadre séculaire, empaquetés comme de vulgaires denrées, hissés sur de fragiles embarcations, et gagner subrepticement des retraites ignorées, hors de l'atteinte des projectiles semés par des machines volantes, soupçonnées et flétries d'avance par Léonard de Vinci !

L'énumération faite *de visu*, par un homme compétent et informé, de toutes les œuvres d'art vénitien et italien mises à l'abri de la barbarie est le premier intérêt de ce livre. La description photographique des moyens employés pour les préserver sur place ou pour les emporter à distance en est un second, attestant tout ensemble l'extrême souci qu'ont eu les Italiens de sauver leur patrimoine artistique, et l'ingéniosité des moyens employés par eux pour atteindre ce but. Je ne suis pas sûr qu'en France, où des mesures de préservation analogues ont été prises, on ait procédé partout avec autant d'empressement, de zèle éclairé et de respect des œuvres. Un troisième intérêt, le plus poignant de tous, réside dans l'inventaire photographique des destructions commises et

dans l'indication très suggestive des moyens de dédommager Venise des attentats artistiques dont elle a été victime : « La peinture vénitienne, « écrit l'auteur en terminant sa préface, doit se payer avec de la peinture vénitienne. Tant au Musée impérial qu'à l'Académie impériale, « Vienne possède, si notre mémoire est fidèle, vingt-cinq tableaux du « Titien et quinze du Tintoret. » Les diplomates italiens sauront s'en souvenir en temps opportun.

Le livre de M. Ugo Ojetti a paru il y a un an à peine, en 1917. L'heure était sombre, les perspectives peu rassurantes pour l'Italie et pour ses alliés. Quel chemin parcouru depuis ! Quels triomphes pour elle et pour eux ! Quel contraste chez ses ennemis entre l'arrogance destructive d'hier et l'impuissante anarchie d'aujourd'hui ! Dans quelques années seulement, on croira rêver en feuilletant les pages de ce livre. On concevra difficilement que des peuples intelligents et cultivés aient pu, dans l'aveuglement de leur orgueil, perdre à tel point le sens artistique et le sens moral que sciemment, froidement, scientifiquement, ils aient accompli ou approuvé d'aussi odieux méfaits.

Eugène Bouvy.

Chronique

— La direction du *Giornale Storico della Letteratura italiana* de Turin, longtemps confiée, depuis sa naissance, en 1883, aux mains robustes de F. Novati et de R. Renier, aidés pendant les premières années par A. Graf, a passé, en ces dernières années par de douloureuses vicissitudes. R. Renier a disparu le premier (janvier 1915), laissant à F. Novati la lourde charge de poursuivre seul la publication commencée à trois ; mais Novati succombait à son tour la même année (décembre), et M. Egidio Gorra, passé justement alors de l'Université de Pavie à celle de Turin, assuma la direction à partir du premier fascicule de 1916 (tome LXVII). Il ne l'a pas conservée deux ans, car la mort l'a frappé à son tour le 27 août 1918 ; il avait cinquante-sept ans. M. Vittorio Cian, successeur d'A. Graf dans la chaire de littérature italienne de l'Université de Turin, s'est décidé, malgré ses hésitations et ses scrupules, à reprendre l'œuvre de ses prédécesseurs et amis. C'est lui que Gorra et déjà Renier tenaient pour le plus capable de continuer et de développer l'œuvre qu'ont illustrée trente-cinq ans de très féconde activité. Soucieux de ménager ses forces, qui ne sont pas inépuisables, et peut-être aussi d'adapter le *Giornale Storico* à des besoins intellectuels nouveaux, sans répudier l'esprit de recherche scientifique objective dont il s'est constamment inspiré, M. V. Cian s'adjoint un comité de rédaction composé de jeunes maîtres qu'il a su choisir avec un rare bonheur. Nous souhaitons à la nouvelle Direction et à son comité de rédaction le succès et la longue prospérité qu'ils méritent.

Ce changement de direction coïncide avec un changement dans la raison sociale de la maison d'édition qui publiait le *Giornale Storico* depuis son origine; jusqu'à ces derniers mois, c'était la maison Ermanno Loescher. La propriétaire de cette raison sociale, veuve du professeur A. Graf, étant morte, c'est sous le nom du nouvel éditeur, Giovanni Chiantore, que cette importante maison continuera à rendre d'éminents services à la science italienne.

— M. Mario Cermenati, député au Parlement italien, en présidant, l'été dernier, la « R. Commissione Vinciana », dont le but est de publier en fac-similé, avec les transcriptions nécessaires, tous les manuscrits de Léonard de Vinci, a lancé l'idée d'un *Istituto di studi Vinciani*. Celui-ci aurait pour tâche de diriger tous les travaux d'exégèse et de commentaire, les recherches biographiques et artistiques, tout ce qui peut, en

un mot, développer et répandre une intelligence plus complète de l'activité scientifique et du génie de Léonard. Cet appel a été aussitôt entendu de quatre généreux industriels milanais, qui se sont empressés d'assurer à l'Institut projeté une dotation de 900.000 lires. D'autres largesses, indubitablement, vont suivre ce brillant début, et, dès à présent, on peut prévoir, pour une date rapprochée, l'organisation du travail auquel se consacrera l'*Istituto di Studi Vinciani*. M. Luigi Luzatti qui, lorsqu'il était président du Conseil, avait contribué à donner une vie plus active à la « R. Commissione Vinciana », a félicité M. Mario Cermenati de son heureuse initiative, dans une lettre (en date du 3 septembre) dont nous croyons intéressant d'extraire quelques phrases : « L'alliance de l'industrie et de la richesse avec ce génie universel, qui a conçu et construit jusqu'aux canaux d'irrigation agricole, aux aéroplanes et aux submersibles (il en tint l'intention secrète, craignant, avec une bonté toute italienne, que les pirates sarrazins, ces assassins des mers, pussent s'en servir), est d'un bon augure. C'est ainsi que les Américains du Nord ont légitimé, ont fait bénir leurs grandes fortunes : les milliardaires se sont purifiés en devenant les bienfaiteurs de la science. Mais pourquoi n'étendriez-vous pas la souscription aux industriels des nations alliées ? Le front unique, pour publier en le commentant tout ce qui est découvert ou ce qu'on découvrira des travaux de Léonard, ... serait un noble début pour la Société des Nations. »

— M. Ezio Levi, professeur à l'Académie Navale de Livourne, s'est fait le promoteur d'une intéressante entreprise ; il s'agirait de constituer une collection nationale de « Testi antichi italiani » inspirée par les publications de notre Société des anciens textes français ; les volumes de cette collection devraient servir non seulement à mettre des éditions bien faites entre les mains des philologues et des lettrés, mais à répandre beaucoup plus largement en Italie, et hors d'Italie, les œuvres des grands classiques italiens. L'idée a été lancée en deux articles de la *Rassegna Nazionale* (août-sept. 1917), où M. Ezio Levi, après avoir rappelé les entreprises antérieures, fait le procès des collections multiples et rivales, entreprises un peu partout, depuis une trentaine d'années, sans coordination, et d'ailleurs restées en plan ; il relève l'insuffisance absolue des moyens dont dispose la commission officielle dite « R. Commissionne per i Testi di Lingua », qui siège à Bologne depuis 1862 ; il propose enfin que ladite commission soit transférée à Florence et annexée à la « R. Accademia della Crusca per la lingua d'Italia », le secrétariat et l'imprimeur restant à Bologne, et que, par ce moyen, tous les efforts étant unis et coordonnés, la diffusion de la collection soit assurée en Italie et à l'étranger.

A cette proposition ont aussitôt adhéré, en très grande majorité, les adhérents de la Commission bolonaise. Cependant, quelques voix discor-

dantes se sont élevées, en particulier celle de M. Giuseppe Albini, dans le *Resto del Carlino* (août 1917) ; M. Ezio Levi riposta dans le *Giornale d'Italia*, et cette féconde polémique aurait sans doute contribué à faire adopter une solution, quand se produisirent les malheureux événements de Frioul et de Vénétie qui firent passer les questions philologiques au second plan.

Aujourd'hui, la question est reprise dans des conditions qui paraissent favorables, les résistances représentant ce minimum inévitable d'opposition que rencontre toute innovation. La future édition des classiques italiens du Moyen-Age, qui a déjà trouvé un éditeur à Rome, comprendra deux séries : 1° une grande édition, amplement documentée, à l'usage des philologues et des lettrés ; 2° une petite édition à l'usage des étudiants et du public cultivé, dans le genre de l'édition des « Classiques français du Moyen-Age », publiée par la maison Champion de Paris. Le gouvernement contribuera à l'entreprise par son patronage plutôt que par des subventions ; son rôle consistera notamment à répandre la petite édition parmi les nations alliées et amies, afin que les classiques italiens puissent être plus aisément étudiés à l'étranger dans les Universités et les lycées.

— En deux articles de la *Revue internationale de l'Enseignement* (août-septembre 1918), M. G. Maugain consacre une étude fortement documentée à cette importante question : Les Professeurs italiens et la science allemande. Il faut recourir à ce travail substantiel pour se faire une idée exacte de l'attitude adoptée par les Universités italiennes en regard de la science allemande.

A ce propos, on trouvera une vigoureuse manifestation anti-allemande, due à un des maîtres les plus distingués de l'Université de Turin, Vittorio Cian, dans la *Rassegna italiana*, fasc. V de 1918, sous ce titre : « Ricordi e commenti antitedeschi ».

— On annonce la mort du célèbre helléniste Giuseppe Fraccaroli, professeur à l'Université de Pavie, dans les circonstances tragiques : le 22 septembre 1918, à Milan, il traversait la via Dante, lorsque, pour éviter un tramway, il fit un écart et tomba sous un camion. Relevé sans connaissance, il a expiré le 23, au matin, sans avoir repris ses sens. G. Fraccaroli était une des figures les plus intéressantes de la génération qui disparaît peu à peu. En dehors de ses travaux sur la littérature et la philosophie grecques, il avait beaucoup écrit, dans tous les genres, y compris un roman, et son activité de publiciste ne s'était aucunement ralentie en ces dernières années ; il collaborait au *Corriere della Sera*. Parmi ses ouvrages les plus connus et les plus suggestifs, signalons *L'irrazionale nella letteratura* (1903). Il était né à Vérone en 1849.

— Un explorateur italien de l'Afrique au XVe siècle. — Nous extrayons les lignes suivantes des Comptes-rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres (séance du 14 juin 1918) :

« M. Ch. de La Roncière, conservateur à la Bibliothèque nationale, a découvert une relation de voyage jusqu'ici inconnue, datée de l'oasis du Touat et de l'année 1447. D'un intérêt capital, c'est la première relation européenne qui donne des détails circonstanciés sur l'intérieur de l'Afrique occidentale. Antonio Malfante, de Gênes, essayait à Tamentit, dans le Touat, des opérations commerciales que la demande d'une commission de 100 % par les intermédiaires arabes et juifs rendit impossibles. Là, les lingots et les barres de cuivre apportés par les caravanes de la côte et qui servaient de monnaie aux nègres, étaient échangés contre la poudre d'or venue de Tombouctou ou le beurre végétal produit par des arbres du bassin du Niger. Mais les pirateries des Touaregs, dont Malfante trace un joli portrait en les appelant les Philistins, nuisirent aux transactions. Malfante était l'hôte, à Tamentit, d'un puissant personnage, probablement le cheikh, qui avait acquis des richesses en parcourant pendant quatorze ans le bassin du Niger, et dont le frère était établi depuis trente ans à Tombouctou. C'est d'après les récits de son hôte que Malfante décrit le bassin du Niger, avec ses empires musulmans et, au Sud, ses pays fétichistes, bref ce qui est devenu l'Afrique occidentale française. »

— Propagande artistique. — L'orchestre romain de l' « Augusteo », sous la direction de Bernardino Molinari, a organisé, en Suisse, pendant le mois d'octobre, une série de onze concerts à Lugano, Genève, Berne, Zurich, Bâle, Saint Gall, etc... Les programmes, composés essentiellement de musique italienne, ont pourtant réservé une certaine place aux compositeurs alliés, avec *La Mer* de Debussy, *L'apprenti sorcier*, de Dukas, la troisième symphonie de Saint-Saëns, et les *Variations symphoniques* d'Elgar.

— Cours de vacances de Sienne. — Pour la seconde fois, les cours de vacances pour l'étude de la langue italienne, à l'usage des étudiants des nations alliées et amies, se sont ouverts en juillet-septembre 1918, à Sienne, aux R. Conservatori riuniti. Cette intéressante institution, due à l'initiative privée, donna, malgré les difficultés du temps de guerre, de très appréciables résultats, qui sont le gage certain de son développement aussitôt que reprendra la vie normale. Cette année, les étudiants français à Sienne ont été au nombre de 17 — dont 15 jeunes filles. Tous ont rapporté le meilleur souvenir — et le meilleur profit — de leur séjour.

Le Gérant : F. GAULTIER.

ANGERS. — IMP. F. GAULTIER ET A. THÉBERT, RUE GARNIER, 4.

« Io dico seguitando.... »

Ces trois mots, par lesquels s'ouvre le chant VIII de l'Enfer, ont été l'occasion de diverses anecdotes, de discussions, d'hypothèses sur une interruption possible, survenue en cet endroit, dans la composition du poème, et par suite sur les dates auxquelles Dante commença, suspendit et termina l'Enfer; sur ce que pouvait être l'ébauche supposée du poème, et encore sur la répartition des péchés entre les divers cercles de la damnation. Il est peu probable que ces délicats problèmes puissent être tranchés par de simples raisonnements; aussi les observations qu'on va lire n'ont-elles pas l'ambition de les résoudre de façon décisive.

Mais il ne m'est jamais arrivé de lire l'Enfer chant par chant, d'un bout à l'autre, sans être frappé de certaines disproportions, pour ne pas dire plus, entre les sept premiers chants et les suivants. Je me persuade difficilement que le poète qui, au chant VII, ayant si pauvrement décrit la peine des avares et des prodigues, s'était rejeté sur un brillant hors d'œuvre, l'allégorie de la Fortune, et avait esquissé la situation des damnés du cinquième cercle, a pu sans transition, du jour au lendemain, acquérir une maîtrise toute nouvelle, une pleine possession des ressources de son art, avec une claire vision d'un plan beaucoup plus vaste, plus riche et plus complexe, au point de nous présenter coup sur coup, au chant VIII, la traversée du Styx dans la barque de Phlégias, la scène où Filippo Argenti tourne contre lui-même sa rage impuissante, et la résistance des diables sur la porte de la cité infernale, en attendant la vision des Furies et l'apparition de l'Envoyé céleste, au chant IX. Certes c'est bien le même artiste qui avait déjà mis tant d'humanité et de poésie dans la figure de Ciacco et

surtout dans l'immortelle Francesca; mais il révèle tout à coup une fertilité d'invention jusqu'alors insoupçonnée dans l'agencement ingénieux d'un récit varié, dramatique, plein de détails d'un réalisme saisissant : c'est le même artiste, mais parvenu brusquement à la possession souveraine de son art.

Le contraste me paraît si fort que j'ai toujours été surpris de ne pas le voir plus fermement souligné par les commentateurs. Seul, parmi les critiques dont il me souvienne, Ed. Moore[1] y a insisté, mais à propos d'un problème d'un autre ordre, la classification des péchés. Je voudrais y revenir avec l'intention de faire surtout ressortir les progrès surprenants que l'on observe dans la conception comme dans l'exécution poétique, quand on passe du chant VII aux suivants. De ce contraste on verra ensuite quelles conclusions il y a lieu de dégager.

I

Chacun a pu remarquer qu'à partir du chant VIII Dante paraît abandonner le plan qu'il avait adopté d'abord, quant à la classification des péchés. Jusque-là, en effet, il avait suivi la division traditionnelle en péchés capitaux : après le Limbe (1er cercle), il avait énuméré la luxure (2e cercle), la gourmandise (3e cercle), l'avarice jointe à la prodigalité (4e cercle), puis la colère (5e cercle), dont le châtiment est déjà complètement décrit dans les vingt-cinq derniers vers du chant VII. Ensuite, au contraire, apparaissent les hérésiarques (6e cercle), les violents contre leur prochain, contre eux-mêmes, contre Dieu et la nature (7e cercle), toutes les variétés de trompeurs (8e cercle) et de traîtres (9e cercle), c'est-à-dire un classement fondé sur des notions tout à fait étrangères à la doctrine ecclésiastique des péchés capitaux.

Ce changement choque peu, car il est justifié par Dante,

1. Edward Moore, *Studies in Dante*, second series; Oxford, 1899, p. 168-170.

qui, au chant XI, se référant à l'Ethique d'Aristote, fait rentrer les quatre péchés capitaux énumérés dans l'*incontinentia,* c'est-à-dire l'entrainement, l'impuissance de l'homme à maîtriser ses passions, disposition moins détestable, au regard de Dieu, que la violence bestiale et que la méchanceté armée de ruse et de trahison : violence et méchanceté sont expiées dans le « bas enfer ».

Mais Ed. Moore a finement remarqué que, peut-être, l'explication du chant XI n'a été imaginée que pour masquer après coup, ou pour excuser un changement de plan, survenu lorsque Dante se serait convaincu que l'énumération des péchés capitaux ne pouvait convenir aux développements ultérieurs du poème. C'est là une simple conjecture. Des objections très sérieuses y ont été faites, d'où il ressort que Dante, tout en subissant d'abord l'influence de la théorie théologique des péchés capitaux — le fait ne saurait être nié — a pu fort bien, néanmoins, concevoir dès le début sa classification des damnés d'après la doctrine morale d'Aristote [1]. Mais ceci n'est encore qu'une possibilité. Quittons au plus vite ce terrain mouvant, où nous ne trouvons aucun point d'appui solide.

Voici en revanche un fait incontestable. Dans les premiers chants, Dante passe d'un groupe de damnés au groupe suivant avec une rapidité qui parait systématique : le Vestibule de l'Enfer et la rive de l'Achéron, qui présentent à ses regards les premiers rassemblements d'âmes, occupent un seul chant (III) : le Limbe un chant (IV), de même le cercle de la luxure (V) et celui de la gourmandise (VI) : l'amour des richesses est encore moins favorisé, car la colère empiète sensiblement sur le chant VII. Si cette allure vertigineuse avait été maintenue, la description des neuf cercles eût pu être achevée en douze chants. Mais tout change à partir du chant VIII où se prolonge la traversée du cinquième cercle ; ensuite, on voit Dante et Virgile entrer dans le sixième cercle à la fin du chant IX,

1. *Bull. della Soc. Dant. ital.*, N. S., t. VIII, p. 47-48.

pour n'en sortir qu'au début du douzième. Le septième cercle, avec ses trois subdivisions, embrasse les chants XII à XVII, le huitième en occupe treize (XVIII-XXX), et le neuvième quatre (XXXI-XXXIV). On pénètre dans le Bas-Enfer dès la fin du neuvième chant ; c'est-à dire que la disproportion est manifeste entre les deux grandes divisions de l'enfer. Que Dante n'ait pas immédiatement envisagé, dans toute son ampleur, le plan auquel il s'est ensuite conformé, c'est une impression à laquelle on peut bien résister, mais qui se présente à l'esprit le plus naturellement du monde.

Les développements nouveaux, qui commencent avec le chant VIII sont constitués par deux genres d'épisodes. D'une part, les entretiens du poète, ou de Virgile, avec les damnés deviennent de plus en plus nombreux, de plus en plus dramatiques ; de l'autre, les incidents du voyage, les descriptions du paysage infernal, les scènes multiples qui se déroulent sous les yeux du poète tiennent une place de plus en plus large et témoignent d'un réalisme croissant.

En ce qui concerne les entretiens de Dante avec les âmes réparties de cercle en cercle, trois sont contenus dans les chants III-VII, et ils comptent parmi les plus célèbres du poème : c'est le colloque avec les grands poètes du Limbe, puis le récit de Francesca, et enfin la rencontre du florentin Ciacco, avec qui Dante parle de leur commune patrie. Le poète est déjà tout entier dans ces épisodes hautement significatifs, avec son culte de la gloire, son émotion poignante en présence de la passion amoureuse, et sa tendresse inquiète pour Florence déchirée par les factions. Nul ne saurait songer à déprécier ces premiers chants, qui comptent parmi les plus précieux de l'Enfer. Dante avait déjà donné, comme poète lyrique, des preuves éclatantes de sa puissance expressive; il y ajoute dans les premiers épisodes de son grand poème, un mouvement, une acuité de vision, avec un prolongement d'infinies et inexprimables perspectives, qui font de ces chants IV à VI des morceaux pleinement caractéristiques de son génie. Cela n'empêche pas

de dire qu'il était encore assez loin d'avoir reconnu toutes les ressources que pouvait lui fournir son sujet, et d'en avoir tiré parti.

Son intention primitive parait avoir été de provoquer au plus un entretien de quelque ampleur dans chaque cercle. Autrement, pourquoi n'aurait-il pas mis en scène un plus grand nombre d'habitants du « noble castel » du Limbe? Francesca et Paolo pouvaient-ils seuls l'intéresser parmi les passionnés ? Et ne connaissait-il que Ciacco à ranger dans le cercle des gourmands? Les énumérations rapides qui, aux chants IV et V, suivent ou précèdent la scène principale[1], prouvent assez que la matière ne lui manquait pas.

Une fois admise la conception un peu étroite du plan qu'il aurait envisagé d'abord, on comprend sans peine les choix de Dante. Parmi les grands héros étrangers au christianisme, sa qualité de poète et celle du guide qu'il s'était donné lui imposaient un entretien avec le groupe que préside Homère et au milieu duquel il prend, sans fausse modestie, la place qui lui revient de droit; il a donc relégué au second plan les fondateurs de la grandeur romaine, les philosophes et les savants, qui étaient aussi, à tant d'égards, les maîtres de sa pensée. Entre tous les amoureux célèbres, il a donné la préférence à un couple obscur qu'il a immortalisé, parce que la mort de Francesca et de Paolo l'avait vivement troublé pendant sa jeunesse, lorsqu'il pouvait avoir vingt ans : c'était aussi pour lui l'époque des « douces pensées » et des « tendres désirs »; ce fait-divers brutal lui avait révélé à quels dénouements tragiques pouvait conduire un moment de faiblesse, une surprise des sens, et il en avait été bouleversé. Quelle que soit la date où l'épisode du chant V a été écrit, il est indéniable

1. Chant IV, v. 121-144, trente-six noms en vingt-quatre vers; ch. V, v. 52-69, huit noms en dix-huit vers. Une énumération qui offre quelque analogie avec celles-ci se lit au ch. VII du Purgatoire, v. 91-136; elle est d'une moindre densité : douze noms en quarante-six vers, c'est-à-dire que le poète y a mieux caractérisé chacun des personnages qu'il nomme.



qu'on y reconnait la trace du profond émoi que le drame de Rimini avait jeté dans le cœur du poète. Enfin Ciacco était un compatriote que Dante avait connu, qui avait laissé à Florence une réputation bien établie de gourmandise, au point que Boccace la confirmait, dans une nouvelle du Décameron, un demi-siècle après sa mort.

Le caractère personnel de l'inspiration de Dante, dans ces trois premiers épisodes, est donc frappant : on y perçoit un écho très distinct d'impressions et d'émotions qui ne se retrouveront pas de la même façon dans les scènes, assez différentes, où le premier rôle sera tenu par Filippo Argenti, Farinata degli Uberti, Piero della Vigna, dans les cercles les plus proches. Et cette inspiration personnelle a aussi un caractère élégiaque marqué, sans aucune des violences que va brusquement nous révéler le chant VIII : là, le poète donnera libre cours à la sainte colère que lui inspire le péché; il appellera de ses vœux un châtiment exemplaire sur une âme orgueilleuse, et remerciera le ciel de lui avoir fait voir un damné qui se déchire de ses propres dents; — ici au contraire, l'entretien de Dante avec les ombres n'est empreint que de douceur et de mélancolie.

En ce qui concerne les poètes du Limbe, la chose est trop naturelle. Pour Francesca, on pourrait être un peu surpris : Dante exprime en toute franchise la pitié, la sympathie même que lui inspirent, non certes le péché, mais la tendresse de la femme et la douleur de la victime. Son entretien avec Ciacco ne laisse pas voir moins de bienveillance : le supplice des gloutons est fort déplaisant, et Dante en souffre pour cette âme affligée, avant même de l'avoir reconnue. On peut signaler un curieux parallélisme entre certains mouvements du dialogue dans ces deux chants consécutifs. Ciacco se dresse devant Dante et l'interpelle : « O toi qui traverses notre enfer, reconnais-moi.... »; et Francesca répondant à l'appel du poète lui dit : « O créature aimable et bienveillante, qui viens nous visiter dans ces ténèbres.... ». Dante avait adressé le premier la parole aux amants de Rimini en les appelant : « O âmes

souffrantes !... » ; à Ciacco il ne témoigne pas moins de pitié : « Peut-être l'angoisse que tu éprouves est-elle ce qui t'efface de ma mémoire... ». Un peu plus tard, il dit à l'une : « Françoise, tes tourments me font pleurer de tristesse et de pitié ; mais dis-moi, au temps des doux soupirs, à quels signes et comment l'Amour a-t-il permis que vous eussiez connaissance de vos désirs inavoués ? » et à l'autre : « Ciacco, ta souffrance me touche au point de me faire pleurer. Mais dis-moi, si tu le sais, où en viendront les citoyens de la ville déchirée... » La concordance est si exacte qu'elle décèle un peu de raideur dans l'allure du récit : les deux scènes ont l'air de sœurs jumelles qui, malgré la différence de leurs caractères, ont même timbre de voix, mêmes gestes et mêmes jeux de physionomie. Avec les avares et les prodigues encore, c'est la pitié qui domine dans l'attitude du poète (VII, 36). Au contraire, le ton du chant VIII est tout différent : dans l'épisode de Filippo Argenti s'affirme une manière entièrement nouvelle de considérer le sort des damnés ; c'est un autre aspect de l'inspiration dantesque qui se révèle brusquement.

E. Moore a fait en outre cette intéressante remarque : Farinata degli Uberti, au sixième cercle, expliquera que les damnés discernent comme dans une brume les grandes lignes de l'avenir; mais le brouillard s'épaissit à mesure que cet avenir devient le présent, et quand les événements s'accomplissent, ils n'en distinguent plus rien ; alors les nouveaux venus en enfer sont leurs seuls informateurs :

> s'altri non ci apporta,
> Nulla sapem di vostro stato umano (X, 104-105).

Cette règle trouve une application rigoureuse dans plusieurs autres épisodes : Brunetto Latini, Nicolas III, Vanni Fucci, Mahomet lisent dans l'avenir ; inversement Guido da Montefeltro s'enquiert avec anxiété de ce qui se passe présentement en Romagne :

> Dimmi se i Romagnuoli han pace o guerra (XXVII, 28) ;

et de même Nicolas III ne prendrait pas son interlocuteur



pour Boniface VIII s'il pouvait savoir qui est pape au moment où il parle : il se contente de remarquer que le livre de l'avenir l'a trompé de plusieurs années (XIX, 54).

Contrairement à cette théorie, Ciacco prédit avec assurance des événements qui devaient s'accomplir dans un très court délai, du 1er mai 1300 au début de 1302, et il parle même du présent sans hésitation : Florence, dit-il,

> è piena
> D'invidia sì che già trabocca il sacco (VI, 49-50);

et à la question de Dante : « S'y trouve-t-il un seul juste ? », il répond :

> Giusti son duo, ma non vi sono intesi (VI, 73).

Ceci revient à dire qu'au moment où il faisait parler Ciacco, Dante ne s'était pas encore avisé de la règle, empruntée d'ailleurs à des traditions ecclésiastiques respectables [1], grâce à laquelle il a pu limiter le champ des révélations qu'il avait d'abord permises aux damnés ; et c'est un nouvel indice que, dans l'intervalle, il s'est livré à une réflexion plus approfondie sur la situation des âmes de l'enfer, et sur les effets poétiques qu'on en pouvait tirer [2].

Parmi les régions infernales décrites dans les chants III-VII, deux ne sont le théâtre d'aucun entretien du poète avec des damnés : le quatrième cercle, réservé aux avares et aux prodigues (ch. VII), et la « sombre plaine », souvent désignée sous le nom de « Vestibule de l'Enfer », où sont relégués les indécis, les neutres, ceux qui ont refusé de prendre parti entre le bien et le mal, entre le crime et la justice (ch. III). Non seulement le poète n'échange aucun propos avec ces ombres,

1. L'article le plus récent, à ma connaissance, et le plus instructif, consacré à cette question de la prescience des damnés est celui de M. E. G. Parodi, dans le *Bull. Soc. Dant.*, t. XIX (1912), p. 169-183.

2. M. Parodi écrit (p. 174) : « Ciacco aura été informé par un damné récemment arrivé de la terre ! » Cette méthode, qui consiste à expliquer ce qui est avant par ce qui viendra seulement ensuite, est particulièrement contestée dans la dernière partie de cet article.



mais il n'en nomme pas une seule. Semblable abstention ne se retrouve en aucune autre partie du poème.

Il est vrai que Dante justifie cette attitude par d'excellentes raisons : les neutres, « ces misérables qui n'ont jamais été vivants », ne méritent que l'oubli ; qu'ils restent donc plongés dans le néant où ils se sont complus ! C'est Virgile qui prononce à leur adresse cette condamnation dédaigneuse et définitive :

Non ragioniam di lor, ma guarda e passa ! (III, 51).

Quant aux hommes qu'a dominés l'amour des richesses, ils ont perdu toute physionomie individuelle : « souillés par une vie contraire à la connaissance », c'est-à-dire à la sagesse, « ils ne sauraient à présent être reconnus ». Mais ne soyons pas dupes des explications de Dante : elles n'ont qu'un caractère facultatif. S'il avait voulu représenter les choses autrement, il aurait trouvé, pour se justifier, des raisons tout aussi fortes ; car il est avant tout poète et artiste, c'est-à-dire créateur de formes concrètes, et il n'est jamais embarrassé ensuite pour y adapter une signification morale. Le fait subsiste donc : dans ces deux régions seulement, aucune personnalité ne se détache sur le fond grisâtre où grouillent des formes indistinctes.

Parmi les neutres du chant III, cependant, le poète reconnait au moins l'ombre de celui

Che fece per viltade il gran rifiuto (60) ;

et le mystère voulu que cette expression entretient autour du personnage n'empêche pourtant pas de reconnaitre en lui, avec une certitude suffisante, le pape Célestin V, dont l'abdication avait aplani la voie à l'élévation de Boniface VIII. Que Dante ait été injuste envers le pieux Pietro da Morrone, nul n'en doute ; mais on doit convenir qu'il a pris soin d'atténuer la dureté de son jugement par la désignation énigmatique du vénérable ermite, dont on n'aurait jamais dû faire un pape. Notons immédiatement que, parmi les avares, Dante remarque une étonnante proportion de tonsurés : et, comme il en

exprime son étonnement, Virgile lui explique que ce sont des clercs, des papes et des cardinaux,

> In cui usa avarizia il suo soperchio (VII, 48).

D'où on peut conclure que, dans ces deux chants, l'intention anti-cléricale est très nette, mais l'expression reste un peu timide, Dante s'étant abstenu de prononcer un seul nom propre. On sait que cette réserve initiale a été complètement abandonnée par la suite : Nicolas III, Boniface VIII et Clément V ne sont pas épargnés au chant XIX !

II

La nature des supplices infligés aux damnés des premiers cercles appelle quelques observations. On y trouve appliquée la loi du talion — ce que Dante appellera plus loin *il contrappasso* — avec une rigueur plus grande que dans certaines régions inférieures[1]. Passons rapidement en revue cette première série de tourments.

Les neutres du Vestibule infernal, bien que placés en marge de l'Enfer, sont soumis à une série de peines fort cruelles. C'est d'abord un châtiment moral :

> Questi non hanno speranza di morte,
> E la lor cieca vita è tanto bassa
> Che invidiosi son d'ogni altra sorte (III, 46-48).

Mais voici en plus un supplice corporel : ces lâches, ces

1. Par exemple, on ne voit pas très distinctement pourquoi les athées sont couchés dans des tombes embrasées, pourquoi les blasphémateurs et les usuriers sont exposés à la même pluie de feu que les sodomites, pourquoi les séducteurs sont fouettés, les simoniaques plantés dans des trous la tête en bas, les malversateurs plongés dans la poix bouillante, les traîtres figés dans la glace. On s'en tire, çà et là, par des jeux de mots; Nicolas III dira : *Che su l'avere e qui me misi in borsa*; les malversateurs ont aimé à pêcher en eau trouble, et maintenant ils sont harponnés dans la poix bouillante par les diables; les traîtres ont un cœur de glace, etc... En réalité, par la force des choses, Dante a été amené à s'assurer une certaine liberté dans le choix des supplices, pour mieux satisfaire à une exigence poétique supérieure, celle de la variété.

égoïstes, ces indolents, qui n'ont voulu faire aucun effort, soutenir aucune lutte, endurer aucune fatigue, sont obligés de courir sans répit à la suite d'une sorte de bannière qui est emportée devant eux à une allure vertigineuse; et pour rendre leur course plus douloureuse, des taons et des guêpes les mordent et les piquent :

Erano ignudi e stimolati molto
Da mosconi e da vespe ch'eran ivi (v. 65-66).

Leurs plaies saignent, et leur sang ruisselle mêlé à leurs larmes : il arrose le sol, où des vers hideux s'en repaissent :

ai lor piedi
Da fastidïosi vermi era ricolto (v. 68-69).

Il y a là un raffinement curieux et presque de la surcharge : on croit sentir que, en présence de ce premier groupe d'ombres, le poète s'est creusé la tête pour trouver quelque chose de bien horrible, et il a dépassé la mesure. Car enfin ces âmes ne sont pas damnées! Le ciel les repousse, pour que sa beauté ne soit pas ternie, et ils n'ont pas de place en enfer, parce que, en face de leur nullité, les grands rebelles pourraient se glorifier d'avoir du moins « vécu » avec intensité. L'anéantissement complet ne serait-il pas le traitement le mieux approprié à ces âmes qui ont rejeté toute activité, qui ont renoncé à ce qui fait le prix de la vie? En imaginant qu'ils courent, qu'ils saignent, qu'ils pleurent, qu'à leurs pieds s'engraisse une vermine grouillante, Dante ne semble pas avoir songé à l'obligation où il était d'établir une gamme de supplices propre à former un crescendo continu. Il a frappé un peu fort, et avant l'heure. En effet, divers groupes de damnés, dans des régions plus profondes, ne sont pas plus mal traités que ces égoïstes. Qu'on se reporte, par exemple, au huitième cercle : les séducteurs, qui en occupent le premier couloir circulaire, galopent éperdûment, fouettés par des diables cornus; mais Dante n'insiste aucunement sur leur souffrance. Il y a là quelque disproportion, quand on songe à la respon-

sabilité morale de ces deux séries d'âmes soumises à un supplice analogue : les ombres du Vestibule paraissent souffrir davantage[1].

Au reste, l'inconséquence la plus saisissante résulte de la simple juxtaposition de ce Vestibule et du Limbe. Ce dernier séjour, par définition, devrait être en marge de l'enfer : les âmes qui, suivant la célèbre expression de Dante, y sont « en suspens » se trouvent exclues de la béatitude, mais soustraites à la damnation. Leur seule faute étant de n'avoir pas reçu le baptême (IV, 35), elles n'endurent qu'une souffrance morale : elles sont privées de la vue de Dieu, et tout espoir de le connaître leur est à jamais interdit. Il paraît difficile de justifier par une doctrine théologique, aussi bien que par des raisons d'ordre artistique, le parti qu'a pris le poète de compter parmi les cercles de l'enfer proprement dit cette région de « plaintes sans tortures », où se rencontrent tant de nobles âmes, tandis qu'il rangeait en marge, et soumettait à des tortures très positives des ombres auxquelles il ne ménage pas l'expression de son plus cinglant mépris.

En ce qui concerne la peinture du Limbe lui-même, Dante y a fondu avec un rare bonheur les enseignements des théologiens et les traditions de la poésie classique ; car Virgile avait déjà fait entendre à Énée les « longs vagissements des nouveaux

1. En consacrant un compte-rendu très flatteur à mon volume sur *Dante* (1911), où j'avais discrètement indiqué dans une note cette disproportion (p. 237), M. E. Benvenuti s'étonne de ce jugement, et il ajoute : « Dante ha dato a quei piccoli uomini piccola (almeno in apparenza) e meschina pena » (*Bull. Soc. Dant.* N. S., t. XX, p. 59, note). Il est bien malaisé de comparer des peines que l'on n'a pas — jusqu'à nouvel ordre ! — endurées. J'ai voulu dire seulement que Dante analyse la torture des âmes du Vestibule avec une curiosité et lui donne un relief qui ne paraissent pas en rapport avec leur crime. « Piccoli uomini » si l'on veut ; mais la vérité est que Dante les appelle : *questi sciaurati*, et encore : *la setta dei cattivi*. On pourrait même remarquer que, en bonne logique, ce sont ces « piccoli uomini », bien plutôt que les avares, qui devraient être méconnaissables au regard scrutateur de Dante, lorsqu'il cherche à en identifier quelques-uns. Ces détails sont de minime importance ; ils ne me semblent significatifs qu'en raison du soin extrême avec lequel, en général, Dante a coordonné tous les effets. Dans les premiers chants, la coordination est imparfaite.

nés arrachés prématurément à la mamelle[1] » ; et le lumineux séjour réservé à ceux que leurs vertus ont rendus immortels parmi les hommes est une réminiscence certaine des Champs-Elysées[2], à laquelle viennent s'ajouter quelques traits de symbolisme médiéval. Peu de pages traduisent en une synthèse plus forte et plus harmonieuse la complexité et la hardiesse de la pensée de Dante.

« La tourmente infernale qui jamais ne s'arrête » perpétue, dans les ténèbres éternelles, les orages de la passion amoureuse. Aucune application, peut-être, du principe du talion n'est plus naturelle et plus saisissante. Elle est complétée par une série de comparaisons célèbres, qui donnent à ces âmes éplorées une légèreté, une mobilité gracieuse ; beaucoup de charme se mêle ainsi à leur infinie tristesse : c'est le vol d'étourneaux, roulés, dispersés par la rafale ; ce sont les cris plaintifs d'un troupeau de grues, qui dessinent sur le ciel une longue trace sombre, c'est enfin, en ce qui concerne Paolo et Francesca répondant à un appel affectueux, l'image de deux colombes regagnant le nid où les attire leur commune tendresse. Ceci est un des sommets de la poésie dantesque.

Cependant un détail de cette description reste obscur, par son imprécision. Lorsque ces âmes, est-il dit, « arrivent devant le précipice »,

Quando giungon davanti alla ruina (V, 34),

elles crient, pleurent, se lamentent et maudissent la puissance divine. Les mots « précipice » ou « éboulement » sont ceux qui rendent le mieux le mot latin — et italien — *ruina*; reste à savoir de quel précipice il s'agit. On a parfois pensé à celui qui sépare ce cercle du cercle inférieur ; mais les damnés ne risquent aucunement d'y tomber. Plus intéressante est l'explication qui rapporte ce mot à la falaise qui domine le cercle, et dont le sommet correspond au niveau du Limbe, à condition

1. *Enéide*, VI, 426-429.
2. *Ibid.*, 640 et suivants.



d'admettre que cette falaise soit éboulée en un endroit (comme le sera celle qui borde le septième cercle, au chant XII). Mais c'est précisément ce qu'il faut admettre, car le texte ne le dit pas : il parle de descente (V, 1) et non d'éboulement, et les détails qui seront signalés plus loin, au chant XII, ne sont ici d'aucun secours, puisque le lecteur ne peut encore les connaitre ; la question est même de savoir si, en écrivant le chant V, le poète avait déjà présent à l'esprit ce qu'il devait écrire au chant XII.

Cependant une explication séduisante a encore été proposée, et soutenue récemment avec une grande autorité[1] : elle consiste à remonter à l'expression latine *ruina ventorum*, calquée sur la locution *venti ruunt* (Enéide, VI, 82-85), qui désignerait clairement le souffle impétueux des vents. Il y aurait donc dans ce cercle un endroit où la rafale prendrait naissance, une fissure de la muraille rocheuse, une issue d'où se précipiterait la tempête, imprimant à tout le vol de ces damnés son mouvement circulaire, les bousculant à chaque tour avec une force renouvelée, qui leur arrache des cris et des blasphèmes. Si c'est là ce que Dante a voulu dire, il faut avouer qu'il l'a dit fort incomplètement. L'expression *ruina ventorum* est-elle si courante qu'elle puisse, sans dommage, être amputée d'un mot essentiel? Virgile désigne une pluie torrentielle par les mots *cæli ruina* (En. VI, 129) ; *ruina* tout seul peut-il signifier encore « une ondée », et surtout « l'endroit d'où se déclanche l'ondée? » Pour être logique, on devrait, avant d'adopter ce sens, accueillir la leçon de quelques manuscrits :

Quando giungon de' venti alla ruina.

Mais cette variante a-t-elle la moindre autorité? Si non, n'est-on pas bien fondé à dire que Dante a laissé une part un peu trop large à la sagacité de ses interprètes[2] ?

1. Par M. E. G. Parodi, *Bull. Soc. Dant.*, N. S., t. XXIII, p. 14.

2. Le sens le plus probable du mot *ruina* me parait encore être « la descente » du Limbe à ce second cercle ; c'est là que se tient Minos : « Stavvi Minos... » (V, 4), devant qui défilent toutes les âmes, qui apprennent de lui quel séjour leur

Sur le traitement infligé à la gourmandise il n'y a rien à observer : le supplice qui consiste à être éternellement arrosé par une pluie malpropre, mêlée de grêle et de neige, et à tremper dans ce brouet répugnant est, pour des gourmands, une spirituelle application du « contrappasso ».

C'est dans le cercle des avares et des prodigues que l'imagination du poète s'est trouvée le plus en défaut. Ces damnés, répartis en deux groupes adverses, poussent devant eux, en y appliquant leur poitrine, des « poids », où nous reconnaissons sans effort l'image des richesses auxquelles ils ont consacré toute leur vie. Mais quelle est l'apparence, la forme, la masse de ces poids ? Leurs dimensions sont-elles proportionnées à la fortune dont chacun s'est fait l'esclave sur la terre ? Ce sont apparemment des boules, sont-elles très pénibles à rouler ? Nous pouvons l'imaginer, mais le texte le laisse à peine entendre :

Voltando pesi per forza di poppa (v. 27).

Comme les deux groupes marchent en sens opposé, ils se heurtent l'un à l'autre ; alors ce sont des hurlements et des injures : « Pourquoi gardes-tu ? » crient les prodigues ; et les avares de répondre : « Pourquoi dissipes-tu ? » Après quoi ils se retournent et reprennent leur marche en sens inverse, jusqu'au moment où, ayant parcouru de part et d'autre un demi-cercle, ils provoquent la même rencontre, et ainsi de suite, éternellement. Dante a beau qualifier leurs cris d'aboiements (v. 43), et leurs reproches réciproques de refrains ignominieux (v. 33), cette peinture nous semble assez anodine. Dans la suite de l'Enfer, et, sans aller bien loin, dès le chant VIII, Dante saura trouver d'autres accents pour représenter, dans toute leur violence ou leur bassesse, les querelles et les batailles entre damnés. Au reste ici encore, comme dans les deux cercles pré-

est réservé. En repassant devant cet endroit, les damnés du second cercle se souviennent donc du moment où a été prononcée leur sentence, d'où la recrudescence de leur désespoir.

cédents, le poète éprouve un sentiment de pitié (v. 36), qui ne paraît guère en situation.

Mais il y a quelque chose de plus fâcheux. Lorsqu'on essaie de se figurer la scène, avec la précision rigoureuse à laquelle nous ont habitués tant de scènes des cercles suivants, on se heurte à beaucoup d'obscurités. Pour que le choc des deux groupes fût réel et général, il faudrait que les deux fronts qui s'avancent l'un contre l'autre fussent très étirés, très longs et très minces ; mais, à supposer même que la terrasse circulaire qui constitue le cercle ait plusieurs centaines de mètres de largeur, cela ne ferait jamais que d'assez maigres bataillons : au moment de la rencontre, tout le reste du cercle serait désert ; comment donc le poète aurait-il l'impression de n'avoir jamais vu pareille foule :

Qui vidi gente più che altrove troppa? (v. 25).

En outre, les deux troupes, avec leurs blocs roulants, devraient mettre beaucoup de temps, chacune, à parcourir le demi-cercle au bout duquel un nouveau choc a lieu. Dante assiste-t-il à plusieurs de ces rencontres successives ? Il est à croire que non. D'ailleurs pour qu'il pût embrasser du regard sans se déplacer, toute l'étendue du cercle, il faudrait que celui-ci fût infiniment plus petit que ne l'exigent les proportions des cercles suivants. Sa description n'a donc pas ici ce caractère de « choses vues » qui donne à ses plus belles créations un accent de réalisme si saisissant. Si au contraire on suppose que les deux groupes sont disposés en colonnes profondes et compactes, le choc certes doit produire une terrible bousculade, mais il n'est supporté que par les premiers rangs, par une infime minorité — et l'imagination du lecteur hésite, avec le sentiment qu'elle n'est pas suffisamment guidée.

Pour étoffer la description de ce cercle un peu pâle, Dante y a inséré (v. 61-96) l'épisode de la Fortune, que j'ai qualifié déjà de brillant hors d'œuvre. Le personnage en effet n'appartient aucunement à l'enfer ; c'est une « intelligence divine » préposée

à la répartition des biens transitoires — richesse, puissance, bonheur — entre les hommes; son séjour ne saurait être ici. Où réside-t-elle? Dante l'assimile aux anges qui gouvernent chacune des sphères célestes; mais elle n'a certainement pas sa place au milieu de leurs hiérarchies, car elle est une pure allégorie morale. Nous pouvons en admirer la belle sérénité, l'indifférence souveraine aux récriminations des hommes :

> Ma ella s'è beata e ciò non ode :
> Con l'altre prime creature lieta
> Volve sua spera, e beata si gode (VII, 94-96).

On observera cependant que cette sphère qu'elle fait tourner est d'une autre espèce que les sphères auxquelles sont préposés les anges : c'est sa roue, instable et capricieuse; et il ne peut échapper qu'il y a là quelque chose d'artificiel. F. de Sanctis, sans méconnaître la beauté esthétique de cette évocation, n'a donc pas eu tort d'y signaler de la froideur[1]. Elle est réellement étrangère à l'action du poème et n'a, par exemple, aucun degré de parenté avec l'envoyé céleste qui fera, au chant IX, une apparition sublime. Elle reste une allégorie, en partie classique, en partie fidèle à la tradition de ces abstractions personnifiées que le *Roman de la Rose* avait mises à la mode. Ce n'est pas là qu'il faut chercher l'originalité de Dante et la nouveauté de sa création artistique; cet épisode, unique en son genre dans l'Enfer, relève d'une poétique qui paraît déjà surannée, quand on le compare aux scènes suivantes.

(*A suivre.*) H. HAUVETTE.

1. Voir O. Bacci dans la *Lectura Dantis* (Sansoni, Florence), du chant VII.

Torquato Tasso

Et sa Comédie pastorale « L'Aminta »

Invité à la cour de Ferrare à la suite du succès de son *Renaud*, roman chevaleresque en douze chants, paru à la fin de 1562, lorsque l'auteur n'avait que dix-huit ans, et qui contient comme une ébauche du poème épique : *La Jérusalem délivrée*, Torquato Tasso avait assisté à la première représentation du *Malheureux* de l'Argenti et, par la puissance qui est le propre du génie, il avait reconnu, dans le spectacle qui se déroulait devant lui, des éléments susceptibles d'être employés, amplifiés ou perfectionnés. Torquato, alors âgé de vingt-deux ans, était depuis dix-huit mois au service du cardinal Louis d'Este. A dater de la représentation du *Malheureux*, tout ce monde gréco-latin, qu'il étudiait sans cesse, vécut dans son esprit d'une existence toute nouvelle. Lorsque, cinq ans plus tard, étant passé au service du duc Alphonse II d'Este, il chercha à donner une forme poétique à toutes les images qui tourbillonnaient dans sa pensée, et composa en deux mois, l'*Aminta*, pendant l'hiver de 1573, ses souvenirs littéraires contribuèrent pour beaucoup à donner à sa pastorale ce goût, ce côté tout à fait arcadien qui fit considérer cette œuvre comme un prodige, « un portento », par un grand poète : Giosue Carducci.

C'est avec Tasse que la pastorale prit sa forme harmonieuse et vivante; avec lui qu'elle devint véritablement une œuvre de théâtre. Comme le disait Manso, en 1629, Torquato, en composant une œuvre et en créant des personnages de pastorale, se soumit non moins aux coutumes de l'églogue qu'aux règles de la comédie et de la tragédie, en faisant des trois une merveil-

leuse et précise composition. Il emprunta la scène, les personnages et les coutumes à l'églogue; à la tragédie, les personnages divins, la trame héroïque, les chœurs, les vers harmonieux, la gravité des phrases; à la comédie, enfin, les personnages du commun, les alertes propos de la conversation, l'heureuse issue des événements. Dès lors la pastorale est constituée. Nous n'avons pas à nous occuper de savoir comment elle se transformera par la suite, se transportera d'Italie en Espagne et d'Espagne en France, pour aboutir aux compositions d'Alexandre Hardy, aux pages de l'*Astrée*, aux *Bergeries* de Racan, et, après être parvenue à son apogée entre 1624 et 1631, se terminera par l'entrée en scène de Lulli et les débuts de sa collaboration heureuse avec Philippe Quinault. Il faut ici nous restreindre à l'œuvre de Tasse et insister quelque peu sur le poète de l'*Aminta*.

Quel sera, dans l'œuvre de Tasse, le domaine de la pastorale? Ce domaine comprendra un monde imaginaire où toute fantaisie est permise. Les personnages seront les héros pris en dehors des réalités... Par dessus tout la peinture de l'amour, — l'amour qui dans le XVIe siècle est une si grande affaire — formera l'unique objet du poème.

Mais comment exécuter cette peinture? Il s'agira d'accommoder, de mener à son point de perfection, tout ce qui a été jusque là dit et composé sur l'amour; de mélanger les mythes de Platon aux définitions d'Aristote; d'unir, dans les dialogues, les considérations philosophiques sur le désir, et les débats sur les droits de la passion; d'accommoder, en un mot, la tendresse et l'érudition, sous des dehors de naïveté et de simplicité voulues.

Or c'est à quoi Tasse aboutit d'une façon accomplie. L'*Aminta* a une aisance et une grâce si légères; les emprunts prennent un tel charme de nouveauté; l'ensemble des épisodes se juxtapose et s'encadre avec tant de bonheur, que tout se fond et s'harmonise, se condense et se résume sans retour. Nulle invention superflue ou singulière, nulle étrangeté d'affa-

bulation. La campagne du Pô, l'île du Belvédère où est situé son drame, ne sont choisis par le poète que pour se laisser aller au plaisir de célébrer un paysage de prédilection, comme aussi d'encadrer plus aimablement les flatteries à l'adresse du duc de Ferrare, dont il émaille, çà et là, son récit... En composant l'*Aminta*, Tasse n'a eu d'autre intention que de céder à sa propre fantaisie.

Un des principaux mérites, un peu dangereux peut-être, mais si charmants néanmoins, de Tasse, est ce mélange d'espièglerie et d'ingénuité, de pudeur et de trouble passionnel, de langueur et de mobilité dont il émaille, ici et là, ses œuvres. Veut-on en avoir une preuve? Qu'on lise le *Pastor Fido* après l'*Aminta*. Certes, quelle que soit l'étendue du mérite de Guarini, Torquato le dépasse de beaucoup comme poète, en prenant le mot dans son acception la plus large. Pour produire un chef-d'œuvre, il n'a pas eu besoin de la complication romanesque des événements sur laquelle est bâtie la pastorale de Guarini.

Le sujet du *Pastor Fido*, emprunté à Pausanias, est l'histoire de Corésus et de Callirhoé, c'est-à-dire d'un prêtre de Diane chargé de tuer celle qu'il aime, et préférant se frapper de ses mains, exemple aussitôt suivi par la nymphe que touche un si fidèle amour.

L'*Aminta*, d'ailleurs, n'est pas un tableau de la vie. C'est un long dialogue entre jeunes gens, sur le sentiment qui leur est cher : la volupté. Caractères, langue, passions, expressions, tout cela porte le cachet de la jeunesse.

Nul poète ne possède comme Tasse le sentiment de l'aurore et du matin de toute chose, lever de la vie ou du jour. Ses préférences vont à tout ce qui est jeune, dans la nature comme dans l'homme. Lisez ses descriptions de la nature. En parcourant celles étalées tout au long de l'*Aminta*, vous trouverez comme un avant-goût des descriptions des jardins d'Armide dans la *Gerusalemme*. L'*Aminta* est un tableau de la nature et de l'âme humaine à leur printemps. Une lumière tiède, blanche et radieuse éclaire une contrée où tout respire une mollesse

sensuelle et une fraîche ardeur. Les voix de femmes et d'adolescents qui s'élèvent au milieu d'un aussi charmant paysage ne sauraient parler d'autre chose que d'amour. C'est bien une musique de l'âme que ces entretiens passionnés, dont les uniques soucis tendent exclusivement au bonheur et à la volupté. Dans tout le poème circule un vent léger, toujours présent, dont le souffle tiède et parfumé passe avec une lenteur délicieuse sur les belles journées de ces vies champêtres. Et que de gracieux tableaux au cours de ces poèmes ! La nature n'est pas pour Torquato un accessoire. Mais ce qu'il préfère à tout c'est la lumière. On le sent vraiment fils du pays du soleil. Les splendeurs des nuits éclairées d'étoiles sous lesquelles Amyntas promène sa tristesse ; les transparences de l'air au lever du jour, propices aux entretiens de Daphné et du strict amant de Sylvie; les tiédeurs des journées de printemps ; l'étouffante atonie de l'atmosphère estivale ; l'instant mémorable où Amyntas délivre Sylvie des mains du Satyre éhonté : voilà ce que personne n'excelle à reproduire comme Tasse.

Au sortir de la lecture de l'*Aminta*, Tasse apparaît surtout comme un peintre de l'amour. Il excelle à exprimer la douleur des amants dédaignés. Dans ces cas-là, il sait être pathétique, tout en restant doux comme les larmes qui tombent, quand les premiers malheurs ravissent à notre âme la virginité de la souffrance. Les modèles de ce pathétique sont le récit de la prétendue mort de Sylvie et les lamentations de Sylvie après l'annonce du trépas d'Amyntas.

Avec quelle tristesse musicale les plaintes s'échappent du cœur de la jeune fille ! Est-ce une amante attristée qui parle, ou un personnage d'opéra qui chante, parce qu'il a trouvé dans sa douleur un bon motif d'inspiration lyrique ? Remarquons-le d'ailleurs ; les douleurs qu'aime Tasse sont les douleurs brillantes, harmonieuses. Ce n'est point pour nous surprendre, étant donnée la sensualité gracieuse qui est l'unique forme que Torquato ait donnée à l'amour dans l'*Aminta*. Plus tard, avec

Armide, il saura faire entendre les vrais accents de la passion, dans la *Jérusalem délivrée*.

Rien de plus simple que la trame de l'*Aminta*. C'est un drame intime qui ne tend qu'à nous présenter des âmes souffrantes, fières, dédaigneuses ou craintives, et comme on l'a dit excellemment : « la vérité des sentiments se colorant de poésie délicate ».

Nous sommes loin ici des inventions merveilleuses du *Pastor Fido* de Guarini, et les sensibilités des personnages de l'*Aminta* contrastent fort avec les violences des héros du *Pastor*. Amyntas et Sylvie ne surpassent en rien les bergers ordinaires. Avec eux, quelques confidents seulement et un satyre qu'on ne fait qu'entrevoir. Pas d'action brutale sur la scène; des dialogues et des récits. Pas d'oracle qui, par ses énigmes, tente d'éveiller l'attention; ni même de reconnaissance aidant à trancher le nœud de l'action.

Et puisqu'on parle d'action, y en a-t-il une seulement? Rien ne sépare les amants qu'une question de caractère : l'un est trop timide; l'autre trop pudique. La nymphe, parce qu'elle ne s'étudie pas assez, risque de faire le malheur d'Amyntas. Peu s'en faut que l'idylle ne finisse tragiquement. Par bonheur la nature indulgente confond les ruses du satyre, aide la servante de Diane à éviter les morsures du loup féroce et met au fond du précipice, où se jette le berger malheureux, un tapis de mousse et de feuillage. Et tout est bien, puisque tout finit bien, et qu'à la tristesse la joie succède pleinement.

Ajoutons que la pièce de Tasse est une des plus parfaites du XVIe siècle italien comme qualités de plan. L'effort disparait devant la souplesse de l'intrigue. Dans un même dialogue, Sylvie étale son orgueil de vierge farouche et Amyntas se répand en lamentations amoureuses. L'exposition est complète en deux scènes. Le dénouement s'accomplit en un simple récit. Les intervalles de l'action sont remplis par des épisodes toujours plus saisissants. Sauvée par son amant des assauts du satyre, la jeune fille ne se déclare pas vaincue. Le danger

qu'elle court en poursuivant le loup n'abat pas sa fierté. Ce n'est qu'au moment de la chute d'Amyntas dans le précipice que l'amour va éclater avec une force irrésistible dans ce cœur virginal. Tout est en dégradation dans la pièce ; chaque acte pourrait s'appeler : la *Source*, les *Loups*, le *Précipice*, ou : la *Coquetterie*, la *Pudeur*, les *Regrets de l'Amour*. Si les allusions, les flatteries contemporaines obligatoires tiennent de la place et retardent un peu l'action, tout comme les chœurs développés trop complaisamment, il est néanmoins peu de pièces où l'unité de temps, à défaut de celle de lieu, soit plus rigoureusement observée : les cinq actes se suivent presque sans interruption. Tasse, dans cette œuvre, fait montre, à un degré éminent, de mesure et d'harmonie ; nul ne possède comme lui le sens dramatique. C'est là ce qui fait de l'*Aminta* une pièce unique.

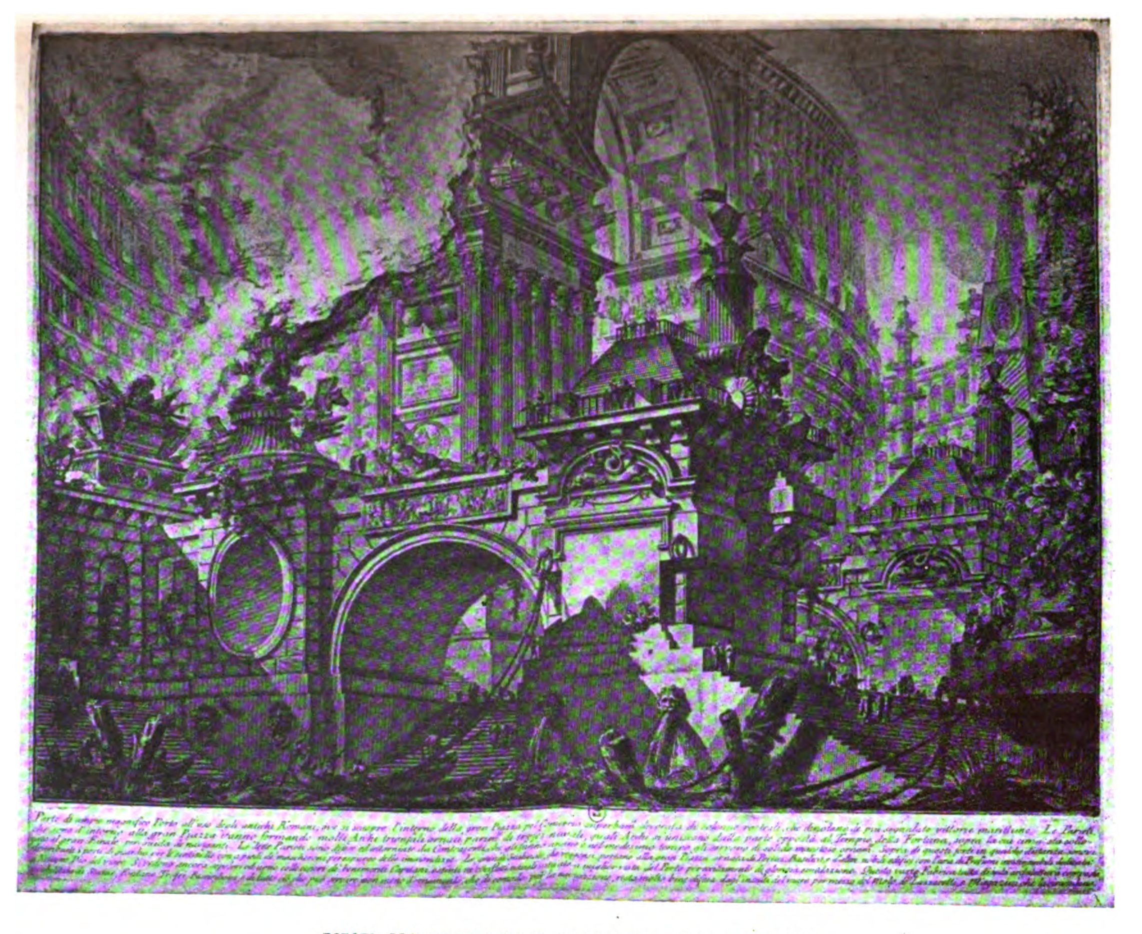
P. de Bouchaud.

Turner et Piranesi

Piranesi n'a point fait école. Mais son œuvre, à la fois vaste répertoire archéologique et poème d'une inspiration splendide, n'en a pas moins, partout où elle a été connue et pratiquée, suscité l'admiration et exercé une influence que son biographe M. Focillon, aux dernières pages du livre dont nous donnons ci-après le compte-rendu, s'est attaché à faire ressortir. Le pays où il a laissé les traces les plus sensibles est certainement l'Angleterre. Par « conditions ethniques et morales », la race anglaise était, mieux qu'aucune autre, faite pour comprendre le mystère et la puissance de l'estampe piranésienne.

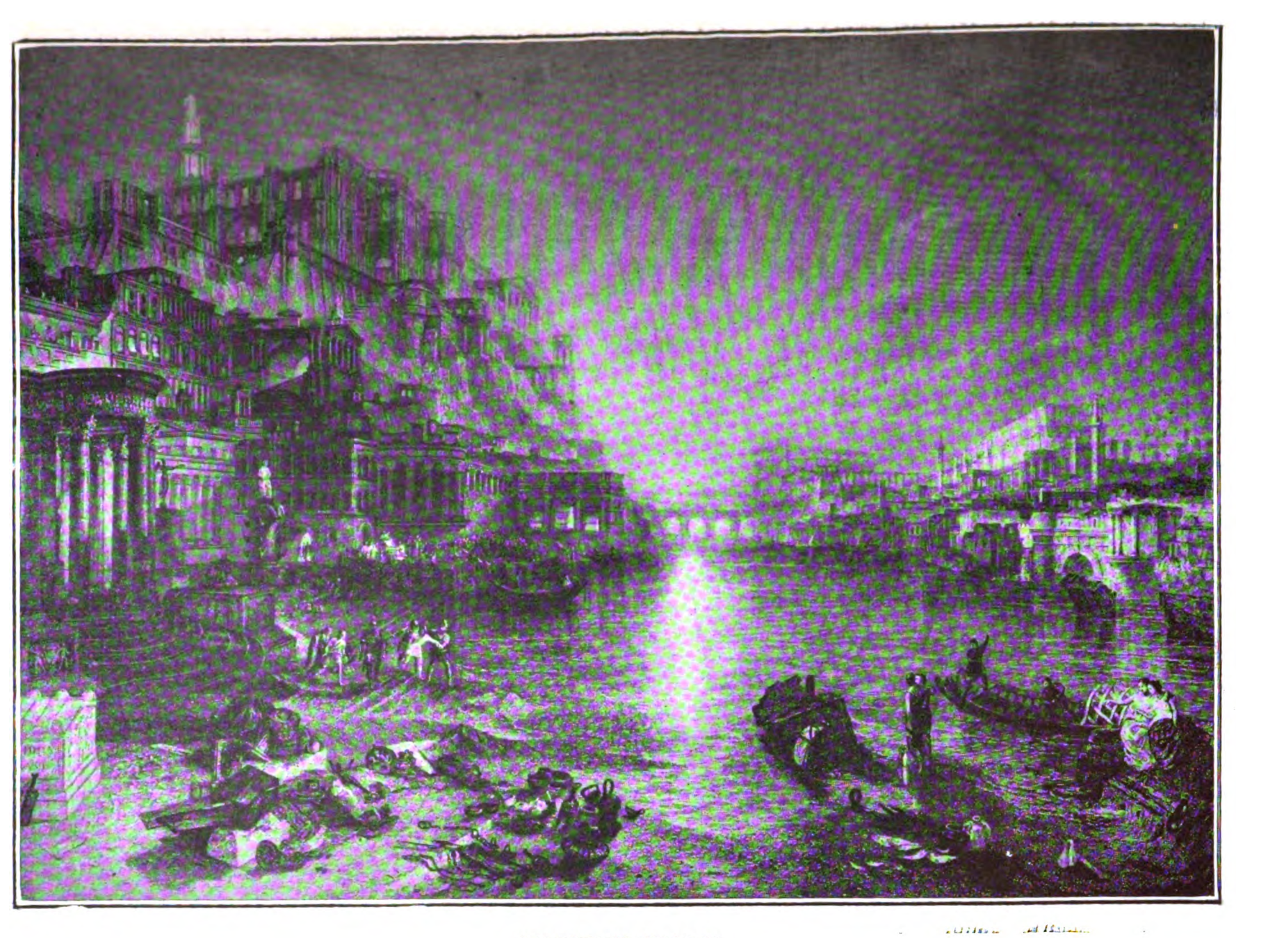
Ce qui l'a séduite dans les recueils du maître, ce ne sont point tant les restitutions savantes, l'exactitude des lignes et de la mise au point, les théories architecturales plus ou moins contestables. C'est l'effet, c'est la magie de la couleur, la poésie des ruines, l'impression de grandeur, de puissance, de terreur, qui se dégage des réalités colossales dont abondent les *Vedute di Roma*, et des inventions plus colossales encore que l'artiste a prodiguées sur le cuivre des *Architetture diverse* et des *Carceri*. L'architecte George Dance a, dit-on, tiré de ce dernier recueil l'agencement de certaines parties et l'idée de certains motifs symboliques de la fameuse prison de Newgate. Le conteur William Bekford, le critique fantaisiste de Quincey en ont fait passer la description dans leur prose. Le peintre John Martin y a trouvé le cadre de ces gigantesques épisodes bibliques, comme le *Festin de Balthazar*, où des milliers de personnages s'entassent dans des édifices de formes étranges et de proportions démesurées. Est-ce tout ?.

En fixant nos regards sur la *Vue imaginaire d'un Port*



VUE IMAGINAIRE D'UN PORT ROMAIN

EAU-FORTE DE PIRANESI (*Opere varie di Architettura*, pl. 23.)



ANCIENT ITALY

PEINTURE DE J.-M.-W. TURNER

romain (*Parte di ampio magnifico porto all' uso degli antichi Romani*), ajoutée par l'artiste à la suite des *Opere varie di Architettura*, édition de 1750, — composition si caractéristique dans son prodigieux déploiement d'architectures qui débordent de tous les côtés de l'estampe, et semblent ne plus laisser de place ni au flot qui les baigne ni au soleil qui les éclaire, — le souvenir d'un autre Port romain idéal nous est revenu à la mémoire. Il nous a semblé qu'un autre artiste anglais, contemporain de John Martin et bien autrement original que lui, s'était en une circonstance approché de bien plus près de Piranesi. Cet artiste, c'est Turner.

Tout le monde connaît cette lumineuse et symbolique peinture à laquelle Turner a donné le nom d'*Ancient Italy*. C'est une vue, très librement traitée, du port intérieur de Rome. C'est un assemblage imposant de constructions s'étageant les unes sur les autres, semblant étreindre sous leur masse le maigre cours d'eau qui les arrose, et défier jusqu'au soleil qui leur prodigue la lumière, donnant au spectateur une sensation d'impuissance personnelle et comme d'écrasement. Et il se trouve encore que, dans la pensée de l'artiste, cette peinture est, elle aussi, une apothéose de la puissance de Rome antique, étant destinée à faire contraste avec les misères décrites dans une autre peinture qui lui sert de contre-partie : *Modern Italy*, l'Italie d'après 1815.

Ruskin, qui a donné de l'art de Turner une si pénétrante analyse, a salué en lui le peintre évocateur des grandes Républiques disparues : Carthage, Rome, Venise. Les toiles consacrées à ces trois villes illustres, en plus des qualités d'exécution qui les rangent parmi les meilleures du maître, ont pour la plupart une intention et une signification symboliques. C'est en mettant dans son plein jour le principal attribut de leur grandeur que le peintre en a voulu faire ressortir le côté périssable. Carthage, dont les palais surgissent comme par enchantement sur un signe de Didon, le long du rivage africain tout baigné de soleil (*Dido building Carthago*), c'est la puis-

sance passagère de la richesse. Venise, écartant son rideau de vapeurs et apparaissant toute blanche au milieu des flots (*the Approach to Venice*), puis vue de près, dans le merveilleux alignement de ses palais et de ses églises, dans le grouillement pittoresque de ses embarcations enguirlandées glissant sur le *Grand canal*, c'est la puissance, plus fragile encore, de la beauté. Quant à Rome, étalant orgueilleusement sous le ciel lumineux ses palais, ses temples, ses mausolées édifiés avec les dépouilles du monde, c'est la puissance des armes, de toutes la plus terrible et la plus durable, mais destinée, elle aussi, à périr. Toutes trois sont tombées. Leur grandeur passée est ressuscitée par Turner dans le même esprit que celle de Rome l'a été par Piranesi : l'apothéose du peuple conquérant est faite par l'œuvre idéalisée du peuple bâtisseur.

L'estampe de Piranesi est d'ailleurs pure fantaisie. Tandis que dans l'*Ancient Italy*, l'œil retrouve sans trop de peine les lignes de monuments connus, le Temple de Vesta, le mausolée d'Hadrien, le Pont Sublicius, rien dans le passé architectural de Rome ne rappelle cette vaste enceinte dont on aperçoit seulement les énormes parois coupées d'arcs de triomphe, les trophées navals, l'autel où brûlent des parfums en l'honneur de Neptune, le temple de la Fortune, les colonnes rostrales, les urnes où reposent les cendres de capitaines illustres, les massifs contreforts. ... Il n'y a de réel dans cette création fantaisiste que l'esprit tout romain dans lequel elle est conçue, que l'ordre de l'ensemble et le parfait équilibre des parties, que l'impression qui s'en dégage de la puissance et de la force d'un peuple capable d'en suggérer l'idée.

EUGÈNE BOUVY.

Le pessimisme de Leopardi

I

On considère généralement que Leopardi eut de la douleur deux visions différentes et qu'il professa deux pessimismes. L'un serait, à peu de choses près, la thèse de Rousseau appuyée par les récits des voyageurs, leurs descriptions de la vie arcadienne des sauvages : l'homme, primitivement bon, et que la nature voulait heureux, a été rendu injuste et malheureux par la civilisation et par la société. Suivant l'autre, l'homme serait naturellement, primitivement, essentiellement malheureux. Il est de tradition d'appeler la première de ces doctrines : *pessimisme historique*, la seconde : *pessimisme cosmique* ou *absolu*.

II

Lorsqu'au lieu de se borner à l'affirmation que Leopardi, après des tentatives désespérées pour se cramponner au pessimisme historique, sombra fatalement dans le pessimisme cosmique, comme s'il s'agissait de deux phases distinctes d'une évolution évidente, l'on s'efforce, ainsi que le fait M. G. A. Levi dans son « Histoire de la Pensée de Jacques Leopardi[1] », de préciser ces phases par des dates, non seulement l'on doit reconnaître, dans les premières méditations du philosophe, la présence de théories considérées comme caractéristiques du « pessimisme cosmique »; mais on est obligé d'admettre chez lui plusieurs retours à sa conception

1. Giulio A. Levi, *Storia del pensiero di G. Leopardi.* Turin, 1911.

première, voire même de véritables « obscurcissements de l'intuition générale à laquelle il était arrivé ».

En fait, l'examen de tous les textes de Leopardi datant d'une même année nous interdit de considérer qu'il y eut chez lui deux doctrines différentes et successives; c'est à peine si l'on peut observer que, dans ses premiers écrits, il considère, de préférence, un des aspects du problème de la douleur, dans les derniers un autre aspect.

L'erreur des critiques provient, selon nous, du fait qu'il ont laissé tomber, dans leur exposition du pessimisme de Leopardi, plusieurs théories latérales qui non seulement lui donnent son véritable sens et sa physionomie propre, mais encore sa forte unité. C'est l'élimination involontaire de considérations essentielles au système de Leopardi qui a conduit à nier ce système avec toutes apparences de raison. On a cherché vainement à raccorder les tronçons disparates que l'on avait fait soi-même, et, pris de bonne foi, pour une infirmité naturelle la mutilation dont on s'était rendu coupable. Nous allons tenter d'esquisser une vue d'ensemble du pessimisme léopardien, en insistant spécialement sur deux théories dont la première fut souvent mal interprétée, la seconde complètement négligée, et qui nous aideront puissamment à saisir l'unité du système : la première est la théorie des illusions; nous appellerons la seconde : la distinction des dispositions à être et des dispositions à pouvoir être.

III

Si la civilisation, si la vie en société ont corrompu l'homme, c'est en tant qu'elles ont tari en lui les illusions. Elle n'ont pas d'autre tort.

La vertu était une de ces illusions disparues. Pour Leopardi, en effet, qui dit vertu dit attitude morale provenant d'une vision incomplète et indistincte des choses. Or la vie en société et la civilisation qui en est le fruit n'ayant cessé de

nous rapprocher de la vérité, ce qui, jadis, eût été magnanimité ne serait qu'erreur sotte en l'état actuel de nos connaissances. La société d'aujourd'hui ne permet plus qu'une seule modification de cet amour propre qui nous est inné, essentiel, la pire de toutes : l'égoïsme. Car la société est comme l'air, dont toutes les colonnes se compriment les unes les autres, chacune de toutes ses forces et de tous les côtés. « .. Les forces et l'usage des forces étant égaux dans chaque colonne, il en résulte l'équilibre, et le système se maintient grâce à une loi qui semble destructive, c'est-à-dire à une loi d'inimitié mutuelle exercée continuement par chacune des colonnes contre toutes, et par toutes contre chacune » (Journal, 2436-2437). S'il en est ainsi c'est que l'amour propre, essentiel à l'homme, est un amour de préférence, impliquant nécessairement la haine d'autrui. La société est-elle très large? Ne pouvant haïr trop loin, on haïra son camarade, son voisin, voire son frère comme Caïn, qui est précisément, observe Leopardi, l'inventeur de nos sociétés actuelles — mais on conservera une certaine bienveillance pour ceux qui ne gêneront personne, conformément à la remarque du sage ancien : « Cur... me non amares? Non enim es ejusdem mecum religionis, nec propinquus meus, nec vicinus, nec ex iis, qui me alunt » (Journal, 4482). — Est-elle, au contraire, bien étroite? Plût au Ciel qu'elle le redevînt! Il y aurait un étranger, le « barbare » des Grecs, tout désigné pour une haine vigoureuse et l'on verrait refleurir les fortes vertus antiques, amour de la cité, amour de la patrie.

IV

Or non seulement ces développements, considérés comme caractéristiques du pessimisme historique et que l'on trouve dès les premières pages du Journal, s'épanouissent dans des écrits très postérieurs — l'Histoire du Genre Humain par exemple — mais ils constituent la base, l'essence même du pessimisme de Leopardi, quel que soit le nom dont on l'affuble,

le centre de toute sa philosophie : sa théorie de l'amour propre.

Cependant — objectera-t-on — il n'en est pas moins vrai que nous serons tout à fait en désaccord avec ces textes, regardés comme l'exposé du premier pessimisme de Leopardi, si nous admettons — sur la foi d'autres de ses écrits — une Nature non pas bienveillante mais hostile. Et, d'autre part, Leopardi n'était-il pas forcé d'en venir là? Pourquoi la Nature nous a-t elle disposés à vivre en société, à nous civiliser, s'il en devait résulter notre malheur?

C'est ici qu'il est facile de se fourvoyer. Leopardi, en effet, parle volontiers de la Nature comme de la bonne dispensatrice des illusions qui nous permettaient de vivre heureux. Puis, dans d'autres textes, voici qu'il nous la présente comme une marâtre féroce appliquée non seulement à nous persécuter, mais à nous détruire. Par bonheur, il nous arrive de trouver ces deux représentations opposées dans des écrits de la même époque, bien plus dans le même passage,... puis, parfois, une troisième : la Nature de Vigny, sereine, indifférente, impénétrable tout au moins (telle apparait la Nature géante du dialogue de l'Islandais, telle la Nature mystérieuse du Genêt). Des contradictions aussi visibles, aussi flagrantes, sont inadmissibles. Que nous faut-il donc penser ?

V

Observons d'abord que les textes où Leopardi reproche à la Nature, nettement, ses intentions perverses sont soit les cris de désespoir de ses Lettres, soit des effusions lyriques telles que la fameuse poésie « A soi-même », soit, enfin, certains passages du Journal. Mais les affirmations passionnées de la correspondance de Leopardi et de nombre de ses poésies ne peuvent entrer en ligne de compte dans l'examen de son système philosophique.

Il reste les textes du Journal. Le Journal est dangereux. C'est, comme l'indique son nom italien (Zibaldone) un amas de

matériaux d'importance et de solidité très inégales. Il y a là des notes pressées, des réflexions jetées au hasard d'une idée rapide, qui n'est parfois qu'un sourire de l'esprit amusé. Aussi nous semble-t-il prudent de peser toutes ces pensées d'après leur forme, plus ou moins hâtive, passionnée, badine, ou au contraire abstraite, serrée, froidement logique. Cette forme est originale et sincère, c'est l'aspect premier sous lequel l'idée s'est présentée à l'esprit de Leopardi, c'est l'idée même.

Nous récuserons donc la page où Leopardi déclare : « Tout est mal, c'est-à-dire tout ce qui est, est mal; que chaque chose existe, c'est un mal; chaque chose existe pour le mal : l'existence est un mal et a pour but le mal »[1]. Il n'y a là en effet qu'un divertissement philosophique consistant à prendre exactement le contre-pied de Leibnitz, ou plutôt des conclusions de Leibnitz telles qu'on les exposait et qu'on les discutait habituellement. « Ce système, ajoute en effet Leopardi, serait peut-être plus soutenable que celui de Leibnitz et de Pope etc., que tout est bon. Je n'oserais pourtant l'étendre à dire que l'univers existant est le pire des univers possibles, substituant ainsi à l'optimisme le pessimisme. Qui peut connaître les limites de la possibilité ? »

Quelques lignes plus bas, abordant d'autres considérations raisonnées celles-là et visiblement plus rassises, le voici qui affirme : « Une chose sérieuse, et non pas une *mauvaise plaisanterie* (*burla*), c'est que l'existence est un mal pour toutes les parties qui composent l'univers... » Que signifie cette expression de « mauvaise plaisanterie » sinon que le pessimisme échafaudé plus haut pourrait bien ne pas mériter d'autre appellation ?

Ce qui n'est pas une mauvaise plaisanterie, continue Leopardi, c'est que l'existence implique la souffrance. Les raisonnements qui l'amènent à cette conclusion trouvent leur développement le plus clair et le plus étendu à la page 4129 du

1. Journal, 4174.

Journal, où Leopardi affirme que « la nature, l'existence n'ont aucunement pour fin le plaisir ou le bonheur des animaux, plutôt le contraire. » Fidèles à nos principes, gardons-nous d'isoler aucune affirmation du Journal. Celle-ci est arrachée à Leopardi par la révélation d'un « horrible mystère » (Journal, p. 4099) d'une « épouvantable contradiction » (ibid. 4129) : l'homme ne peut passer un instant sans le désir infini d'un bonheur infini; or il est, comme tout ce qui vit, privé de cette perfection de son être; il est donc malheureux, et chaque instant de sa vie est nécessairement une souffrance (p. 2553). De sorte que « l'amour propre est incompatible avec la félicité; il est cause nécessaire d'infélicité, et, d'autre part, la félicité ne peut avoir lieu sans amour propre, et son idée même suppose l'idée de l'amour propre ». (p. 4099).

Mais force nous est de constater que cette théorie, de lignes extrêmement nettes, se trouve développée dès les premières pages du journal (p. 165 à 311), alors que Leopardi, suivant les critiques, était entièrement partisan du « pessimisme historique ».

Il faut donc ou l'escamoter purement et simplement — mais alors que devient le pessimisme cosmique qui n'a pas d'autre base? — ou bien refuser de s'arrêter à une contradiction apparente et ne point considérer, comme on le fait, que cette thèse est incompatible avec les aperçus du « pessimisme historique ». Si nous arrivons à démontrer qu'elle ne l'est pas, voici que s'écroule la distinction traditionnelle des deux pessimismes.

VI

Tout d'abord, observons que Leopardi, dans ses écrits philosophiques élaborés, dans ses Dialogues, expose souvent une doctrine qui fond harmonieusement les théories prétendues opposées. Ainsi, le grave dialogue de Plotin et de Porphyre,

écrit en 1827, est l'expression d'un pessimisme parfaitement cohérent, mais que nul critique ne se risquerait à qualifier d'*historique* ou de *cosmique*. Sans doute la nature ne nous fit point pour être heureux, sans doute elle ne peut satisfaire à notre désir infini, mais Porphyre ne nie point que « l'infélicité » extrême qui nous pousse au suicide ne soit chose antinaturelle, et il est convaincu que le désir de la mort était absolument inconnu à ses lointains ancêtres. Demeurés dans l'état de nature, nous n'eûssions pas été *satisfaits* au sens précis du mot — les animaux même ne peuvent l'être — mais nous n'eussions pas été malheureux comme nous le sommes, maintenant que nous connaissons la vérité.

Cette vision d'ensemble, nous la trouvons dans le Journal de Leopardi dès l'année 1820 (p. 365). Il nous faut reconnaître — observe-t-il — que les absurdités que l'on peut noter dans la situation actuelle de l'homme ne permettent aucune induction relativement à son état primitif. Mais, dira-t-on, il semble bien qu'il n'y ait plus de remède à sa misère ? Il n'y en a pas non plus répond Leopardi, pour celui qui a eu la jambe coupée ou s'est fait écraser par un rocher : « Il suffit que le mal ne soit pas de la faute de la nature, qu'il ne dérive pas nécessairement de l'ordre des choses, qu'il ne soit pas inhérent au système universel, mais qu'il soit comme une exception, un inconvénient, une erreur accidentelle dans le cours et dans l'application dudit système » (p. 365).

Ce mal, c'est le défaut de la civilisation, c'est la tare de la raison même ; il se résume en deux mots : trop de précision mathématique ; la nature est souple, elle est « alla buona », c'est à-dire « sans façons ».

Revenant sur ce caractère accidentel du mal, Leopardi soucieux de logique va jusqu'à prétendre que la civilisation est l'œuvre du hasard (p. 1739). Enfin dans une longue dissertation du 8 septembre 1823, exempte de tout paradoxe, et fort serrée, il lave définitivement la nature du soupçon de n'être qu'une marâtre :

« Je dis en plusieurs points que la nature n'engendre guère

autre chose en l'homme que des dispositions, note-t-il. Parmi ces dispositions, il faut faire une distinction. Les unes sont des dispositions à pouvoir être, les autres des dispositions à être. En vertu des premières, l'homme peut devenir tel ou tel : il peut, dis-je, et rien d'autre. En vertu des secondes, l'homme, vivant naturellement, et se trouvant loin de l'art, devient tel, indubitablement, que la nature a voulu qu'il fût, bien qu'elle ne l'ait point fait tel, mais disposé seulement à devenir tel. Dans celle-ci, on doit considérer l'intention de la nature, dans les autres non, etc... » (p. 3375-3376).

Une même disposition — ajoute-t-il — est à la fois disposition à être et disposition à pouvoir être ; en tant qu'elle est disposition à pouvoir être, elle produit parfois des effets inattendus ; car la nature « avait pour but d'autres qualités dont beaucoup complètement opposées ». Si l'on se sert habituellement d'une épée pour couper des tranches de pain, l'on ne devra pas pour autant juger l'armurier d'après la plus ou moins grande perfection des tartines, car le fait même d'affiler une arme la rend propre, sans doute, à servir de couteau de cuisine, mais il n'en est pas moins vrai qu'elle a été faite pour la bataille et non pour l'office. »

Et, dans l'une des dernières pensées du Journal, revenant sur cette distinction capitale, Leopardi conclut :

« Dans le cours des choses, les désordres sont infinis... Ce sont néanmoins des désordres, et on ne peut les attribuer à une intention de la nature. Un exemple entre mille : rien n'est plus facile et plus fréquent dans certaines espèces d'animaux que de voir les mères ou les pères dévorer leurs propres petits. Ce désordre horrible... tend directement, et avec plus d'efficacité qu'aucun autre, à la destruction de l'espèce. Il est impossible d'attribuer à une intention de la nature... un désordre par lequel le producteur lui-même détruit le produit, le générateur l'être engendré. Si la nature procédait intentionnellement de cette façon, il y aurait bien longtemps que le monde serait fini. De ces considérations découle le fait que le phénomène de la

civilisation chez l'homme, bien que... ce phénomène puisse paraître facile, inévitable, bien qu'il soit fréquent, nous n'avons pas le droit de le juger naturel, voulu, intentionnellement, par la nature » (p. 4462). Des évènements d'une importance extrême, généralise Leopardi, ont ainsi lieu *malgré la nature*.

VII

Il nous semble donc que l'on ne doit pas parler de deux pessimismes contradictoires de Leopardi. Leopardi poète se plaît à évoquer devant nos yeux tantôt l'image souriante d'une bonne mère providentielle, perdue par notre faute, tantôt l'effroyable vision d'une gouge insatiable qui n'enfante que pour dévorer. Mais Leopardi philosophe, le Leopardi raisonneur du Journal, s'il présume vaguement que les intentions de la Nature étaient bonnes, laisse entendre qu'au fond il n'en sait trop rien : a-t-elle même eu des intentions ? De toutes façons, il tient à la laver de l'accusation quelque peu absurde d'être un bourreau. N'en faisons donc pas obstinément l'auteur de cette accusation et ne créons pas ainsi à son système une foule de contradictions, pour nier ensuite ce système et jusqu'à l'esprit philosophique de Leopardi.

JULIETTE BERTRAND.

Questions Universitaires

L' « ASSOCIAZIONE ITALIANA PER L'INTESA INTELLETTUALE FRA I PAESI ALLEATI E AMICI. »

Cette Association, présidée par le Sénateur Vito Volterra, professeur à l'Université de Rome, vient de publier, par les soins de M. le Professeur Silvio Pivano, de l'Université de Parme, un *Annuario degli Istituti scientifici italiani* qui est appelé à rendre les plus grands services (Rome, Soc. edit. Athenaeum, 1918; in-16, XIV-516 pages; L. 10). La matière y est répartie par régions, provinces, communes, et comprend toutes les écoles supérieures, avec les instituts qui en relèvent, les archives, les musées, les bibliothèques, les académies, les « Deputazioni di storia patria », les observatoires, etc... Pour chaque institut, une petite notice historique est fournie, avec l'indication de sa dotation et de ses revenus annuels, et, bien entendu, avec les noms de tout le personnel qui y est attaché. Deux index, l'un analytique, l'autre alphabétique (des noms de personnes) complètent cet indispensable répertoire; la conception en est excellente, hardie même, quand on songe aux difficultés que sa réalisation rencontrait en temps de guerre. L'auteur, très loyalement, indique dans sa préface quelles sont les difficultés qu'il n'a pas pu entièrement surmonter; mais puisqu'il s'agit d'une publication périodique, nous sommes assurés qu'elle sera régulièrement améliorée. L'essentiel était d'aborder tout de suite les problèmes dans toute leur ampleur.

L'ÉTUDE DE LA LANGUE ITALIENNE EN FRANCE.

Le journal romain *Il fronte interno* a publié, en octobre 1918, en quatre articles, une correspondance parisienne de son collaborateur Amleto Natoli, intitulée « Bisogna farsi conoscere in Francia. » Nous n'aborderons pas ici la discussion des critiques adressées par le journal, non aux Français, mais à ses compatriotes. Nous devons cependant signaler ces articles comme une nouvelle preuve de l'importance extrême que nos alliés attacheraient à voir l'étude de la langue italienne gagner du terrain en France.

A. Natoli raconte qu'il a remarqué, sur nos murs, une affiche por-

tant « le programme des cours de l'école de Commerce la plus importante de Paris, subventionnée par la Ville, l'État et la Chambre de Commerce », pour l'année 1918-19; il l'a lue, et a noté avec stupeur qu'on y enseignait l'anglais, l'allemand et l'espagnol. Pourquoi pas l'italien? La préférence accordée à l'espagnol lui semble particulièrement intolérable. Les considérations que lui inspire ce fait, et quelques autres, ne sont pas toutes parfaitement justes, et elles reposent sur une information peu sûre ; mais elles attestent éloquemment la très grande sensibilité des Italiens à l'égard du dédain où il leur paraît que les Français tiennent leur langue. Ce n'est pas nous qui leur donnerons tort, et nous ne manquerons jamais une occasion de répéter à nos lecteurs combien notre indifférence à cet égard fait de tort à la popularité de la France en Italie.

Mais A. Natoli s'en prend surtout à l'insuffisance de la propagande italienne en France; il y oppose la propagande anglaise et américaine, si bien conçue, et qui obtient de si merveilleux résultats. Est-il permis de faire observer au correspondant parisien du *Fronte Interno* qu'il y a eu en France des millions d'Anglais et d'Américains qui y ont fait d'assez bon travail, et que l'importance militaire, politique et économique de ce fait dépasse de beaucoup celle de toutes les propagandes du monde?

L'auteur voudrait que le gouvernement italien entretînt à l'étranger, particulièrement en France, des écoles bien organisées, où la jeunesse française apprendrait à connaître et à aimer, outre la langue de nos amis, leur civilisation, leur poésie, leur art, leur histoire, leur admirable essor scientifique, industriel, économique. C'est une excellente idée, à laquelle nous ne pouvons que donner notre adhésion entière; et de même nous serions heureux de voir réaliser les deux autres vœux du journaliste : création à Paris d'un grand journal italien et d'un bon théâtre italien.

Ce que n'explique pas A. Natoli — et ce serait le plus intéressant — c'est à quels moyens on aurait recours pour obliger les jeunes Français à suivre les leçons des écoles italiennes, les lecteurs français à lire le grand journal italien et les spectateurs français à suivre les représentations italiennes, s'ils n'y sont pas stimulés par un intérêt qui — nous le déplorons avec le *Fronte Interno* — est aujourd'hui infiniment trop rare.

C'est toujours là qu'il en faut venir. La vraie propagande à entreprendre en France, celle à laquelle nous travaillons avec des forces très insuffisantes, et qui ne peut en effet devenir efficace qu'avec le concours de la nation italienne, consiste à démontrer aux Français

l'intérêt qu'ils ont à connaître l'Italie, à se rapprocher d'elle, à vivre avec elle dans une intimité politique, intellectuelle, économique plus étroite. Mais cette propagande là, comme celle qui porte actuellement la très grande majorité des jeunes Français à étudier l'anglais, c'est seulement par des faits qu'elle peut être accomplie de façon vraiment utile : il faut que nos compatriotes apprennent à apprécier l'Italie *par ce qu'ils verront d'elle*. Il est à supposer qu'après la guerre nous serons un peu fatigués de tout ce qui sera propagande pure : on demandera des actes ; on cherchera des caractères. Nous sommes assurés que l'Italie fournira des uns et des autres ; c'est pourquoi nous envisageons sans inquiétude l'avenir de la cause que nous défendons avec A. Natoli. Mais nous ne nous flattons pas de pouvoir la faire triompher du jour au lendemain !

Agrégation et certificat d'aptitude d'italien

Le jury, pour les concours de 1919, est ainsi composé : MM. H. Hauvette, professeur à l'Université de Paris, président ; P. Hazard, professeur à l'Université de Lyon ; G. Maugain, professeur à l'Université de Grenoble ; A. Valentin, professeur au lycée de Grenoble.

Outre le concours, ouvert à la fin de juin, auquel pourront se présenter les anciens combattants réformés, un autre concours aura lieu en octobre, réservé aux anciens combattants démobilisés seulement depuis l'armistice.

Pour ce second concours, le programme a été un peu abrégé. Il est établi de la façon suivante :

I. Histoire de la littérature : Pétrarque, l'homme, le poète, l'humaniste.

II. Histoire de l'art et de la civilisation : *a*) Léonard de Vinci ; l'homme et l'œuvre ; *b*) L'évolution politique de l'Italie de 1870 à 1915.

III. Auteurs pour les explications orales : Dante, *Purg.*, c. XXIII-XXIV ; Pétrarque, *Rime*, nos 125-139 inclus ; *Epistola ad Posteros* (texte publié dans le *Bulletin italien*, 1918, p. 183-188) ; Boccace, *Décaméron*, V, 8 et 9 ; B. Cellini, *Vita*, p. 79-110 (éd. O. Bacci ad uso delle scuole) ; G. Carducci, *Giambi ed Epodi*, nos XX, XXII, XXIII, XXVI, XXX ; et *Prose* (Garibaldi in Francia ; Agli elettori del Collegio di Pisa ; Per il Tricolore) ; G. d'Annunzio, *Per la più grande Italia*.

Bibliographie

Giovanni Traccoonaglia. *Une page de l'histoire de l'Italianisme à Lyon, à travers le « Canzoniere » de Louise Labé*, 1 vol. de 115 p. in-8 ; C. Dell' Avo, Lodi, 1915-17.

Du même. *Quelques observations sur l'origine et le développement des théories italiennes qui facilitèrent aux Français la fixation, l'enrichissement et l'embellissement de leur langue au XVIe siècle* (1 vol. de 126 p. in 8 ; C. Dell' Avo, Lodi, 1918).

Parus pendant la guerre, ces deux opuscules ne sont, dans l'esprit de leur auteur, que de simples observations. Le premier (que nous apellerons A) a été rédigé à l'aide de quelques notes, restes d'un travail plus important qui périt dans le tremblement de terre de Messine, et qui furent l'objet de trois conférences faites à Gênes en 1913. Le second (que nous désignerons par B) n'est que l'amplification d'une leçon d'ouverture professée à la *Scuola pedagogica* de Gênes, où l'auteur a enseigné la langue française de 1912 à 1915. Malgré leurs prétentions modestes, il convient de les ajouter à la liste déjà importante, des études que la critique italienne a consacrées à l'histoire des rapports de l'Italie et de la France au XVIe siècle. Après les travaux de MM. Torraca, Flamini, Farinelli, Menasci et autres, ils constituent une contribution fort intéressante à l'histoire encore incomplète de l'influence italienne sur la Renaissance française. En s'adressant à ses élèves italiens, M. Tracconaglia a dû faire précéder l'exposé de ses recherches de larges aperçus sur l'histoire de la langue française et de l'Italianisme lyonnais. Il a mis à contribution pour cela les résultats acquis par ses prédécesseurs français et italiens, et ces parties introductrices ne nous apportent rien de nouveau, si ce n'est quelques opinions trop hasardées sur lesquelles nous ferons plus loin nos réserves.

L'essentiel des deux ouvrages consiste d'une part (A) dans la recherche des sources italiennes de Louise Labé, de l'autre dans une sorte de bilan des emprunts que G. Tory, Dolet, Ch. de Sainte Marthe, J. Canappe, A. Paré, Peletier du Mans, du Bellay et Ronsard lui-même ont faits aux auteurs italiens qui ont traité la question de la *langue vulgaire*, de la nécessité pour les modernes, d'écrire dans leurs langues nationales afin de les rendre capables de rivaliser avec celles des anciens. C'est ainsi que, suivant notre auteur, L. Labé doit beaucoup, non seulement à Pétrarque, mais encore à Dante, Boccace, Chariteo, Tebaldeo, Serafino Dall' Aquila, Gaspara Stampa, et même aux recueils publiés par Giolito de Ferrari à partir de 1546. C'est ainsi que du Bellay et

Ronsard ont trouvé leurs conceptions de l'art littéraire dans les écrits théoriques de Dante, L. B. Alberti, Lorenzo dei Medici, et surtout de Bembo, Castiglione, Tolomei, G. B. Gelli et Vida. M. Tracconaglia confirme, en la complétant, la thèse soutenue par M. Pierre Villey (*Les Sources Italiennes de la Deffençe...* Paris, Champion, 1908). Ce dernier a montré que la première partie de la « Deffence » de du Bellay était presque toute traduite du *Dialogo delle lingue* de Sperone Speroni ; quant à la seconde partie, relative à « l'illustration » de la langue, ne trouvant pas d'original italien d'où elle pût sembler aussi littéralement empruntée, M. Villey, vu la parenté entre les idées qu'elle exprime et celles qu'on trouve dans les traités italiens, déclare formellement qu'il se sent « tout disposé à croire que la poétique de la *Deffence* est, elle « aussi, copiée en bonne partie de quelque auteur italien, et que de longs « fragments des chapitres III, IV, V, XI et XII du 2e livre sont emprun- « tés tout comme ceux que nous citions il n'y a qu'un instant. » (Villey, *op. cit.*, p. 79). C'est probablement cette affirmation qui a déterminé les recherches de M. Tracconaglia ; mais lui non plus n'a pas trouvé ce modèle unique que du Bellay aurait pillé ; il le confesse d'ailleurs nettement : « Nous regrettons, dit-il, de ne pas être autorisé à citer quelque « ouvrage oublié d'où du Bellay aurait extrait la partie la plus impor- « tante de son manifeste, comme M. Villey a eu la chance de le faire « pour plusieurs passages secondaires. A vrai dire, nous avons renoncé « de bonne heure à la recherche de ce prétendu document, car en « comparant la *Deffence et Illustration* avec nos traités en faveur de « l'italien, nous nous sommes convaincu que les points essentiels du « programme de la Pléïade loin de dériver de la traduction d'un auteur « déterminé, consisteraient en un recueil de principes, de règles et de « conseils puisés à différentes sources. A notre avis, du Bellay aurait « suivi en cela son système préféré d'imitation : profondément pénétré, « grâce à une étude sans doute assidue et consciencieuse des œuvres « que les meilleurs défenseurs de notre vulgaire avaient rédigées pour « résoudre la longue *questione della lingua*, le jour où il se décida à « tracer son *proclame*, il ne fit que reproduire leurs enseignements en « tâchant de les donner de la manière la plus aisée, la plus spontanée, « la plus naturelle, comme des inventions faites par lui-même. » Ces sources, où du Bellay a puisé sont, d'après notre auteur, le *De vulgari eloquentia* de Dante, le *Della famiglia* d'Alberti, le *Cortegiano* de Castiglione, le *Cesano* de Tolomei, les ouvrages de G. B. Gelli, l'art poétique de Vida, le *Discorso sulla lingua* de Machiavel, et le *Dello scrivere in vulgare* de Lorenzo dei Medici.

Les nombreux rapprochements de textes établis par M. Tracconaglia sont, pour la plupart, très intéressants, et il s'en dégage cette conclusion que presque toutes les idées importantes de la seconde partie de la *Deffense* avaient été mises au jour en Italie antérieurement à du Bellay. Parfois, cependant, les imitations signalées sont douteuses, très dou-

teuses même, et j'en pourrais apporter quelques exemples. Ainsi (B, p. 71, note 2), si M. Tracconaglia avait poursuivi la comparaison entre les textes cités de Dante et de du Bellay, il se serait convaincu que ce dernier s'inspire de Cicéron, dont il a le texte sous les yeux, et dont il traduit un passage que Dante ne donne pas ; de même (B, p. 73, notes 5, 6, 7)il est très probable que du Bellay suit encore Cicéron, plutôt que Tolomei. M. Chamard n'a-t-il pas remarqué, à propos de ce passage (éd. de la *Deffence*, Fontemoing, p. 314, note 4), que « la phrase même de du Bellay, avec son énumération de verbes, rappelle étrangement la phrase où Cicéron (*Brut.* I, 188), dépeint l'impression que ressent la foule en écoutant la parole d'un véritable orateur. » La même observation est à faire (B, p. 80, note 1 et 2) pour le rapprochement avec le texte du *Cortegiano ;* chez Castiglione, il n'est question que des *figure del parlare* en général, tandis que le texte de Quintilien cité par M. Chamard (*Deffence*, p. 285, note 6) parle spécialement de la figure dite *antonomasia* que du Bellay reproduit exactement sous la forme *antonomasie.* Voilà donc plusieurs passages de du Bellay qu'on peut croire inspirés d'un modèle italien et qui procèdent d'un auteur ancien ; et cela doit nous mettre en garde d'une façon générale : il ne faut pas oublier que les Français ont eu sous les yeux les auteurs mêmes qu'avaient imités les Italiens, ce qui, dans bien des cas, est l'explication des analogies que présentent les écrits des uns et des autres.

Nous ferons encore la même remarque à propos des sources italiennes de L. Labé rapportées par Tracconaglia, la poétesse lyonnaise est toute nourrie de poésie italienne, de Pétrarque, de Boccace, des poètes du Quattrocento et du début du Cinquecento. Cela saute aux yeux de quiconque a quelque peu pratiqué la littérature de la Renaissance italienne. Mais, dans la détermination d'une source précise, il faut se garder d'être trop affirmatif, à moins qu'il n'y ait traduction évidente, complète ou partielle, et que le texte ne porte en lui-même des indices certains qui écartent toute hésitation. La ressemblance des idées et des thèmes ne suffit pas ; j'ai eu déjà l'occasion de faire cette observation à propos de M. Scève (*Delie*, édit. crit. de la Société des Textes français modernes, Hachette, 1916, p. XIV, et passim) ; et, d'ailleurs, M. Tracconaglia semble lui-même avoir senti ce que les identifications ont parfois d'incertain, car il emploie très souvent des expressions restrictives telles que *peut-être*, *presque*, il *semble*, etc.

Voici quelques exemples de l'incertitude signalée ici. Certains passages de L. Labé que notre auteur croit imités de tel Italien, pourraient aussi bien être rendus à tel autre, ou même à un auteur ancien, à Ovide, le seul ou à peu près que L. Labé ait connu. Les vers de l'Elégie III (A. p. 55, n. 1) peuvent avoir été inspirés par Helisenne de Crenne aussi bien que par Pétrarque (l'Epistre dedicative de Dame Helisenne a toutes honnestes Dames...) — Ceux de l'élégie II A. p. 58) peuvent être inspirés d'Ovide (Hér. II, v. 133 sq.) — Ceux du Sonnet III

(A, p. 60, Car je suis tant navrée) peuvent l'être de Bembo (*Lirici del Secolo XVI*, Sonzogno, 1879, p. 8) :

> Tu m' hai piagato il core,
> Amor, ferendo in guisa a parte a parte...

ou de Saint Gelays, ou de Maurice Scève, ou même de l'Anthologie grecque. — Beaucoup plus probablement que du sonnet de Pétrarque *Io son già stanco di pensar si come* (A, p. 63), le célèbre sonnet XIV *Tant que mes yeux pourront larmes espandre* dérive du madrigal suivant de Michel Ange (*Lirici*, p. 85) :

> Occhi miei, siete certi
> Che 'l tempo passa, e l'ora s'avvicina
> Ch' agli sguardi e al pianto il passo serra.
> *Pietà dolce di voi vi tenga aperti,*
> *Mentre la mia divina*
> *Donna si degna d'abitare in terra.*
> *Ma se 'l ciel si desserra*
> *Per le bellezze accorre uniche e sole*
> *Del mio terreno sole,*
> *S 'ei torna in ciel fra l'alme dive e liete,*
> *Allor bensì che chiuder vi potete.*

Je pourrais multiplier les exemples, contester de prétendues imitations de Dante, montrer que la théorie de l'amour principe de l'univers doit être rapportée non à Saint Thomas par l'intermédiaire de Dante, mais à Marsile Ficin ou même à Themistius, par l'interémdiaire de Bembo ou de Léon Hébreu, ou de Sperone Speroni ; objecter que M. Tracconaglia lui-même, pour un passage de l'élégie II, donne deux sources différentes sans opter pour l'une plutôt que pour l'autre (A, p. 71 et A, p. 77) : *Cruel, cruel qui te faisait promettre*, rapproché p. 71, des plaintes de la *Fiametta* de Boccace, puis p. 77 d'un *Capitolo* de Gaspara Stampa, alors que la source indubitable de ce début de la seconde élégie, est le commencement de l'épître I de ce Tebaldeo, à qui notre auteur (A, p. 74) déclare que L. Labé ne doit rien ou presque rien. Je cite les deux textes, car il y a traduction évidente :

> D'un tel vouloir le serf point ne désire
> La liberté, ou son port le navire,
> Comme j'atens, hélas ! de jour en jour,
> De toy, Amy, le gracieus retour.
> Là j'avois mis le but de ma douleur,
> Que fineroit quand j'aurais ce bon heur
> De te revoir ; mais de la longue atente,
> Helas ! en vain mon desir se lamente.

Cruel, cruel, qui te faisoit promettre
Ton brief retour en ta première lettre ?
As tu si peu de mémoire de moy
Que de m'avoir sitôt rompu la foy ?
Comme oses tu ainsi abuser celle
Qui de tous tems t'a esté si fidelle ?

L. Labé (Élégie II).

Non espettô giamai con tal desio
Servo la liberta, ne nave porto,
Con qual' ho il tuo ritorno espettato io
Sperando a tanti mal trovar conforto.
Passato è il tempo e non ti veggio anchora.
Dovresti pur venir se non sei morto.
Ahime crudel, chi te sforzava allhora
Quando scrivesti a me : « Sopporta, espetta,
Espetta, ch' io verrô, senza dimora. »
Tu inganni una che è sciocca e simplicetta,
Una che t'ama et troppo crede,
Una percossa da mortal saetta ;
Non meritavo gia simil mercede.

Tebaldeo, Epistola I
(Venise, 1544, fol. K I r°).

Tebaldeo, que L. Labé a ici sous les yeux, a imité dans son Epître les Héroïdes d'Ovide ; et c'est à Ovide que Louise a recours pour terminer son élégie, non pas à Serafino Dall' Aquila, comme le pense M. Tracconaglia (A, p. 75) ; il suffira, pour s'en convaincre, de se reporter aux passages suivants des Héroïdes : VIII, v. 47 sq — II, v. 17 sq — VII, v. 164 — II, v. 27 sq — II, v. 1-5 — XI, v. 45 et 103 sq — XV, v. 26 sq — VII, v. 22 — II, v. 83 sq — VII, v. 123 — II, v. 133 sq — X, v. 151 — II, v. 145 — VII, v. 194 — XIV, v. 128.

Si j'ai insisté sur les sources de Louise Labé plus que sur celles de du Bellay et de Ronsard, c'est que, de leur plus ou moins d'importance peut dépendre la solution d'une question encore pendante, celle de sa moralité. L'accent de passion sincère, de volupté ardente qui vibre dans ses vers a certainement contribué à la formation de la légende de *la belle cordière*, à sa réputation de courtisane. Or, s'il se trouve que ces prétendues ardeurs ne sont qu'imitation et virtuosité, la conséquence s'impose qu'on peut défendre la réputation de la femme, soutenir avec quelque raison, l'hypothèse d'une attitude littéraire, inspirée par le désir de jouer les Bradamante. Louise ne serait plus la courtisane qu'un roman fragilement étayé veut nous faire voir en elle, mais une femme de lettres dont l'imagination et le talent réussirent à jouer la sincérité.

L'hypothèse est d'autant plus plausible que, juste un an avant la publication de ses poésies chez Jean de Tournes, en 1555, avaient paru les poésies d'une italienne célèbre dont l'amour malheureux dut frapper vivement l'imagination des femmes dont l'attention était tournée vers l'Italie. En 1554 furent publiées à Venise *le Rime di Madonna Gaspara Stampa*, l'amante désolée et douloureuse de ce Collaltino, qui vint guerroyer en France et y oublier ses serments. Comme Gaspara, Louise fait part au lecteur de son amour pour un homme qui la quitta et l'oublia à l'étranger, en Italie. La symétrie inverse est frappante, et l'on peut se demander si Louise Labé a souffert d'un amour réel, ou si plutôt son imagination ne l'a pas portée à se présenter comme la réplique française de l'italienne Gaspara.

Quoi qu'il en soit, et pour revenir aux rapprochements de textes de M. Tracconaglia, qu'en peut-on légitimement conclure ? Ceci seulement, que les poètes lyonnais comme ceux de la Pléiade, connurent les Italiens et par eux les poètes anciens ; qu'ils imitèrent les uns et les autres, sans qu'il soit toujours possible de distinguer l'imitation italienne de l'imitation antique ; que, parfois même, comme j'ai eu, il y a longtemps déjà, l'ocasion de le démontrer à propos de Ronsard (*Revue de la Renaissance*, t. VI, 5e année, 1905, p. 1-21), ils avaient sous les yeux, en même temps que les textes italiens, les textes grecs ou latins dont ils étaient imités ; que les Italiens, en un mot, leur ont fait connaître les sources où il convenait d'aller puiser les secrets de l'art. Et c'est tout. Nous connaissons encore trop mal notre histoire littéraire de la fin du xve siècle et du début du xvie, pour pouvoir affirmer davantage. Aussi ferons-nous, en terminant, à M. Tracconaglia le reproche d'avoir dépassé cette limite par des assertions quelque peu hasardeuses et contestables. Dans les considérations générales qu'il a placées en tête de ses deux opuscules et qu'on peut considérer comme les résultats qu'il a déduits de ses recherches, ne dit-il pas formellement que, sans l'Italie, les Français n'auraient pu tirer de l'humanisme les bienfaits qu'ils en ont reçus, restaurer leur poésie, se dégager du latin pour perfectionner leur langue, s'assimiler les idées générales de l'antiquité, substituer à l'esprit du Moyen âge l'idéal nouveau, la notion de l'art ? Outre que, sous cette forme, la question est mal posée (car il est toujours oiseux de se demander ce qui se serait passé si tel fait important de l'histoire n'avait pas eu lieu), elle est de plus trop vaste et trop complexe pour recevoir actuellement une solution. Il nous faudrait pour cela mieux connaître les origines de notre Renaissance, distinguer au début du xvie siècle, ce qui doit survivre chez nous du Moyen âge et de la tradition antérieure, faire exactement la part de l'apport antique et de l'apport proprement italien ; chercher si la France ne portait pas déjà en elle-même, bien avant l'influence italienne, des raisons de désirer et d'espérer se dégager du latin pour faire de sa langue une langue littéraire ; si elle ne tendait pas déjà à se libérer de l'esprit scolastique, à

sortir de l'abstraction discursive et du rationalisme purement syllogistique pour se rendre capable de l'intuition, condition essentielle de la compréhension du beau ; se demander également si la notion de l'art lui a été révélée par les esthéticiens du néo-platonisme florentin ou si, au contraire, elle n'en a pas eu l'intuition directe en présence des chefs-d'œuvre de l'antiquité. Je crois, pour mon compte, et j'espère le faire voir un jour, que le Platonisme italien ne fut pas, au degré que l'on croit généralement, une nouveauté pour l'esprit français. D'ailleurs, ce que l'on peut affirmer sans réserves, et que notre auteur a tort d'oublier, c'est que l'influence italienne, bienfaisante en tant que l'Italie était déjà riche en chefs-d'œuvre et offrait à l'admiration des modèles tels que Dante, Pétrarque, Boccace et tant d'autres, fut pourtant déplorable par l'action de ses poètes secondaires ; elle développa en France, sous le règne de François Ier, une crise aiguë de préciosité, mit à la mode le bel esprit, le maniérisme, la virtuosité artificielle, défauts dont Ronsard et du Bellay eux-mêmes ne se dégagèrent que grâce à l'influence antique, et qui gâtèrent, jusqu'à l'époque de Benserade et de Voiture, toute notre littérature sentimentale.

E. PARTURIER.

Maurice Scève. *Delie objet de plus haulte vertu.* Édition critique avec une introduction et des notes par Eug. Parturier. — Paris, in-16, LXXIX-347 pages, 1916.
Lamartine. *Saül, tragédie.* Édition critique avec une introduction et un commentaire par Jean des Cognets. — Paris, in-16, XXIV-126 pages, 1918. (Publications de la Société des textes français modernes).

Parmi les plus récents volumes publiés par la Société des textes français modernes, la *Délie* de Maurice Scève et le *Saül* de Lamartine méritent l'attention de tous ceux qu'intéresse l'histoire de l'influence italienne en France. On serait tenté d'y joindre l'édition, qui a paru entre les deux, de la *Mariane* de Tristan (1917), à cause du souvenir de la *Marianna* de Lodovico Dolce, et des « imitations italiennes », dont parle Tristan dans son avertissement ; mais il est hors de doute que la Mariane française ne doit rien à la tragédie du Vénitien. Au contraire, les deux œuvres, si différentes, de Maurice Scève et de Lamartine donnent lieu à une série continue de rapprochements positifs.

La nouvelle édition de la mystérieuse *Délie* est le résultat d'un long et patient labeur. M. Parturier avait d'abord envisagé, sur Maurice Scève, un travail d'une tout autre envergure, une enquête approfondie sur les origines du platonisme en France, dont l'œuvre de l'humaniste lyonnais aurait été le centre. Amené sans doute à reconnaître ce que les résultats de cette enquête avaient de décevant, obligé surtout par l'obscurité de la Délie à se livrer à un minutieux travail d'interprétation littérale, et à la détermination de toutes les réminiscences que renferme la poésie de M. Scève, M. Parturier a pris le parti de publier, avec une Introduction substantielle, l'édition de la Délie que nul n'était mieux préparé que lui à nous donner. Il avait sans doute espéré tirer de ses vastes lectures un

livre plus personnel : en réalité, il lui eût été difficile de faire œuvre plus utile et plus riche en résultats. Pour nous placer ici au seul point de vue des études italiennes, il fallait être tout pénétré des thèmes développés par M. Scève, et des moindres nuances de sa pensée et de son style, pour aborder la lecture des nombreux auteurs italiens que le poète lyonnais avait pu lire, avec l'espoir d'y trouver la trace d'une influence possible. Les rapprochements accumulés par M. Parturier dans ses notes sont, en très grande majorité, entièrement neufs ; ils sont à la fois abondants et présentés avec une extrême prudence, en ce sens que, les textes cités concernant pour la plupart des expressions qui se retrouvent chez beaucoup de poètes, le savant éditeur en rapporte plusieurs spécimens, sans vouloir affirmer que M. Scève n'en a pas connu encore d'autres. Il ne semble pas qu'il fût possible de faire plus ni mieux.

Le cas du *Saül*, composé par Lamartine en 1817-1818, est tout différent : ici l'imitation d'Alfieri est certaine, avouée, manifeste, jusque dans certains italianismes d'expression fort curieux : dans une lettre (3 juin 1817), le poète écrit qu'il a « verseggié » une première scène ; ailleurs, il se propose de qualifier *Saül* de « mélotragédie », comme Alfieri avait décidé de donner à son *Abele* le sous-titre de « tramelogedia ». Le mérite de M. Jean des Cognets, au point de vue qui nous intéresse, est d'avoir parfaitement rappelé tous les détails qui permettent d'établir la dépendance exacte de la tragédie de Lamartine par rapport à celle d'Alfieri ; dans les notes sont cités les passages de l'œuvre italienne, dans la traduction de Petitot, dont le rapprochement s'impose.

H.

Henri Focillon. *Giovanni Battista Piranesi, 1720-1778.* — Paris, Laurens, 1918, in-4 de xxiv-325 pages..

Henri Focillon. *Giovanni Battista Piranesi. Essai de catalogue raisonné de son œuvre.* — Paris, Laurens, 1918, in-4 de 75 pages.

Pour ses contemporains comme pour les générations qui suivirent, la réputation de Piranesi reposa longtemps sur l'impression grandiose produite par son œuvre plutôt que sur une connaissance raisonnée de son art. Il y a quelques années à peine que son caractère et son talent ont été soumis à une minutieuse analyse. Les reproductions de ses planches entreprises concurremment à Paris, à Londres, à Berlin et à Vienne, les recherches de Donghi, de Sturgis, de Samuel, de Giesecke, ont ramené l'attention sur son nom qui, sans être oublié, n'avait point la bonne fortune d'appartenir à l'une des grandes époques de l'art italien. Le livre magistral que vient de lui consacrer M. Henri Focillon, en mettant en plein relief les multiples aspects de cette physionomie d'artiste, l'a mise du même coup à sa véritable place : hors de pair. Piranesi nous apparait, à un siècle et demi de distance, comme l'une des plus étonnantes personnalités artistiques qu'ait produites l'Italie.

S'initier à une œuvre aussi complète que la sienne n'est point chose facile. A l'exemple des grands maitres de la Renaissance, ses devanciers, Piranesi est, en son genre, un génie universel. S'il n'a ni construit, ni sculpté, ni peint, il a pourtant, simple graveur à l'eau-forte, laissé une œuvre architecturale, sculpturale, « picturale » unique en son genre. Archéologue, il s'est assimilé tous les procédés de l'art de bâtir et de sculpter chez les anciens; il les a décrits, comparés, discutés. Artiste, il a, dans ce que le temps et les hommes ont épargné des monuments de Rome et de l'Italie antiques, retrouvé la splendeur originaire des formes et dégagé la beauté actuelle des ruines. Il s'est créé, pour en rendre les lignes, le relief et la couleur, un procédé personnel d'une puissance extraordinaire : l'eau-forte piranésienne, dont il a su tirer un merveilleux parti. Non content d'évoquer et d'interpréter, il a lui-même créé d'imagination et fait passer sur le cuivre tout un monde d'architectures fantastiques. Décorateur dans l'âme, il a, de son commerce avec l'art antique, gardé tout un ensemble de motifs ornementaux dont les ingénieuses combinaisons, appliquées aux arts du mobilier, ont inauguré le style que porte son nom, le « style Piranesi ».

Pour bien comprendre un artiste de cette envergure, pour en parler comme il convient, il faut un peu plus que des connaissances littéraires agrémentées de quelque teinture d'histoire de l'art. Posséder à fond la technique des arts du dessin, ainsi que leur vocabulaire, joindre à la connaissance du « métier » celle des écoles et des milieux artistiques, réaliser dans le domaine historique ce que Piranesi lui-même fut dans celui des faits sont les conditions essentielles d'une telle entreprise. Piranesi a attendu longtemps cet historien idéal, mais il a été merveilleusement servi en la personne de M. Focillon, dont le livre, à la fois d'un lettré, d'un savant et d'un artiste, est et restera longtemps le livre fondamental sur l'illustre chalcographe italien.

Un livre de ce genre ne s'analyse point : il se lit. L'intérêt loin d'en être épuisé par une première lecture, va croissant à mesure que se posent et s'éclaircissent, dans la mesure où ils peuvent l'être, les multiples problèmes que soulèvent d'une part la biographie de Piranesi, la formation de son talent, l'élaboration des différentes parties de son œuvre, de l'autre son art. M. Focillon s'étend longuement sur les influences qui se sont partagé l'âme de Piranesi et ont fait de ce Vénitien un enthousiaste de Rome, de cet architecte un peintre-graveur, de cet archéologue un poète. Toute la première partie du livre, où sont successivement étudiées les origines vénitiennes de l'artiste, ses années d'études et de voyage, sa maturité, sa vieillesse, n'est en réalité pas autre chose que l'histoire intellectuelle de Piranesi. Quelle part revient, dans sa physionnomie d'artiste et dans son œuvre, au spectacle de la vie vénitienne qui fut celui de son enfance, aux conseils de ses premiers maîtres, Lucchesi, Scalfarotto, Zucchi, aux brosseurs de décors des théâtres de Venise, aux héritiers de la tradition de Palladio, les architectes Lucchesi et Temenga, et plus tard à son com-

patriote le peintre graveur Giambattista Tiepolo ? La liste en est longue ; ce ne sont encore là pourtant que les maîtres secondaires de Piranesi. Sa personnalité ne se dégage réellement qu'en présence de Rome et de ses monuments, au contact de ses artistes, les décorateurs Valeriani, le dessinateur Vasi, le peintre Panini, de ses savants, les antiquaires Nelli et Ficoroni, de ses amateurs, les cardinaux Albani et Rezzonico, de ses éditeurs, Wagner et Bouchard, de Francesco Piranesi, fils de Giovanni Battista, et son digne collaborateur.

Dans l'appréciation des éléments très divers qui ont contribué à la formation artistique du maître, la conjecture joue nécessairement un rôle : il est difficile d'arriver dans la plupart des cas à des conclusions positives et surtout définitives. Au contraire, dans l'appréciation de l'œuvre elle-même, soit considérée dans son milieu, la Rome du dix-huitième siècle interprétée par les maîtres de la *Prospettiva*, soit étudiée isolément aux points de vue de l'invention, de la composition et de l'effet, de la gravure à l'eau-forte et de son maniement, enfin du style décoratif qui porte le nom de Piranesi, le critique se retrouve sur un terrain solide. Le chapitre consacré à l'eau-forte piranésienne — sa supériorité sur la peinture elle-même comme moyen d'interprétation des beautés de Rome antique vues dans leur cadre moderne, sa place particulière entre l'eau-forte des peintres et l'eau-forte des graveurs, sa transformation, étudiée dans les deux éditions des *Carceri*, d'eau-forte blonde en eau forte intense, tout le détail des procédés techniques familiers à Piranesi, — est d'une précision et d'une exactitude de détail remarquables.

L'ouvrage se termine par un inventaire détaillé des sources utilisées par l'auteur, sources auxquelles doit se référer quiconque veut connaître à fond l'œuvre de Piranesi. Cet inventaire en appelait naturellement un autre, l'inventaire de l'œuvre lui-même. Tel est l'objet de l *Essai de catalogue raisonné* que M. Focillon a publié en même temps que son livre, catalogue dont l introduction nous révèle les difficultés d'exécution, les obscurités et les incertitudes. Si l'on songe au nombre élevé de planches gravées par Piranesi, si l'on songe que l'artiste, ses éditeurs et ses collaborateurs ont fréquemment retouché tantôt le dessin, tantôt les légendes des planches, modifié le contenu des recueils, lancé des prospectus ou rédigé des catalogues en désaccord fréquent les uns avec les autres, on comprendra combien il est difficile de se retrouver dans le chaos des éditions et des tirages, et combien un inventaire de ce genre, si scrupuleux soit-il, a de chances de ne donner que des résultats fort approximatifs. Tel quel, le catalogue de M. Focillon, avec ses 991 n°s répartis en séries, sa table de concordance du catalogue de la chalcographie piranésienne avec l'édition originale de chaque recueil, son index alphabétique des sujets représentés, n'en constitue pas moins un élément d'information des plus utiles aux historiens de la gravure et aux collectionneurs.

EUGÈNE BOUVY

Guido Bustico. *Bibliografia di Vittorio Alfieri, 1911-1917.* — Alessandria, Gazzotti, 1917; 16 p., in-8°. — *Il primo « Intoppo amoroso » di Vittorio Alfieri.* — Alessandria, Gazzotti, 1918; 10 p., in-8° (Extraits de la *Rivista di Storia, Arte, Archeol. per la prov. d'Alessandria*, XXVI° et XXVII° années).

Nous devons à M. G. Bustico une précieuse *Bibliografia di Vittorio Alfieri*, dont la seconde édition a paru à Salò; en 1908. Avec un soin méritoire, l'auteur a publié déjà deux suppléments à ce répertoire, le premier à Domodossola en 1911, le second indiqué en tête de ces lignes. Cette simple énonciation comporte déjà un regret, dont nous ne voulons pas exagérer l'importance : c'est que ces publications soient un peu trop dispersées ; il est malaisé de les réunir, pour le travailleur qui n'en reçoit pas de l'auteur lui-même les fascicules successifs. Nous souhaitons sincèrement que M. Guido Bustico réunisse, en un volume largement mis dans le commerce, les résultats, bien classés, de sa patiente enquête, lorsqu'il estimera que celle-ci est suffisamment complète. Car, en 1908, celle-ci ne l'était pas encore. Cela ressort clairement du fait que le dernier supplément, comme le précédent, ne renferme pas seulement les titres d'ouvrages ou articles parus de 1911 à 1917, mais encore ceux de travaux bien antérieurs, de 1900, 1880, 1820 et jusqu'à 1793, omis précédemment. Quelques-unes des publications d'où sont tirées ces indications attardées sont aussi connues que l'*Ateneo Veneto*, les œuvres de Carducci, et une *Rivista drammatica*, ce qui prouve bien que les premiers essais publiés par l'auteur ne reposaient pas sur des dépouillements assez étendus.

Lorsqu'il réunira, fondra et classera toutes ces notes, M. G. Bustico fera bien de contrôler sévèrement la correction typographique des titres, surtout de ceux qui sont en français, anglais ou allemand ; les Mémoires de l'Académie de *Dijon*, par exemple, sont à peine reconnaissables (p. 9 du tirage à part) ; parmi les noms d'auteurs, lire Gauthiez (Pierre) ; Pellizzari (A) ; l'article cité de G. Surra se lit au tome LXIV du *Giorn. Storico della letterat. ital.*, etc... En mettant sur pied ce supplément, M. G. Bustico n'avait pas encore eu connaissance de l'article de P. Sirven sur la *Rosmunda* d'Alfieri, dans le *Bulletin italien* de 1916, p. 151.

L'autre article que nous signalons renferme un document d'une réelle importance : c'est une lettre d'Alfieri, datée de Londres le 10 janvier 1771, à Sabatier de Castres ; cette lettre, qui se trouve être la plus ancienne que nous ayons conservée d'Alfieri, renferme sur la politique du temps diverses appréciations qui mériteraient d'être commentées avec soin : puis, pour finir, le futur poète parle en ces termes d'une aventure amoureuse : « J'ai eu à La Haye une espèce d'intrigue fort plate dernièrement, avec une dame ; et comme elle n'entendait point l'italien et que je l'aimais fort peu, j'ai risqué de lui faire un sonnet qui, sans vanité, a été trouvé excellent..... » (suit le texte du sonnet, fort médiocre, et inédit comme la lettre). M. G. Bustico a facilement reconnu dans cet

amour hollandais le premier « intoppo amoroso » dont parle la Vie du célèbre poète d'Asti ; mais il saute à tous les yeux que les termes de la lettre ne coïncident aucunement avec le récit de la Vie ; c'est une nouvelle raison d'affirmer que cette si curieuse autobiographie respecte peu la vérité historique. Le document est donc des plus intéressants ; mais on voudrait en voir l'authenticité plus formellement établie. En outre, il serait sans doute possible de le déchiffrer de façon plus complète et de le publier plus correctement ; mais il faut remercier M. Guido Bustico de l'avoir fait connaître.

H.

Eugène Bouvy. *Alfieri, Monti, Foscolo. La poésie patriotique en Italie de 1789 à 1815.* — Bordeaux, 1918 ; in-8°, 50 pages (Extrait du *Bulletin Italien*, t. XVIII).

On n'attend pas ici une approbation de cette brochure de M. E. Bouvy ; elle serait inévitablement suspecte de partialité. Mais on nous pardonnera de signaler du moins cet écho de leçons faites sur la littérature italienne à l'Université de Bordeaux, pour regretter que cet enseignement n'y soit pas maintenu, sous prétexte que le maître qui l'avait inauguré si heureusement à porté son activité ailleurs. Nous espérons que les autorités universitaires de Bordeaux se préoccupent de renouer au plus tôt le fil interrompu du cours de littérature italienne. D'autre part, nous croyons pouvoir indiquer que cette étude sur Alfieri, Monti et Foscolo, considérés comme interprètes du sentiment national, n'est qu'une partie des leçons faites sur les rives de la Garonne ; il y aura une suite, et nous espérons que nos lecteurs la verront d'ici peu.

H.

Andrea Sorrentino. *La poesia filosofica del secolo XIX dal Leopardi al Carducci.* — Messina, G. Principato ; in-16, 46 pages ; 1918.

L'auteur de cette dissertation m'a fait l'honneur de me la dédier, après deux ou trois lettres échangées avec moi, sans qu'il me soit possible de me reconnaître la moindre responsabilité dans les idées qui y sont développées. Si M. A. Sorrentino m'avait soumis son étude avant de l'imprimer, je lui aurais tout au moins conseillé d'en changer le titre ; car il n'y fait aucunement l'histoire de la poésie philosophique italienne au XIXe siècle, ce qui eût été une tâche considérable et fort alléchante. Il y propose plutôt une définition nouvelle du romantisme, qu'il considère comme synonyme d'inspiration moderne, ou simplement de « sérieuse originalité », et dont le point culminant lui paraît être la *Ginestra* de Leopardi. Considérée à un autre point de vue, cette brochure renferme un parallèle, inattendu, entre Leopardi et G. Carducci — car d'autres poètes, il n'est pas ici question. — La ressemblance entre eux se borne à ceci, que Leopardi et Carducci ont enfermé dans une forme classique une pensée moderne, originale, le premier étant

« le poète philosophe de la vie humaine », le second « le poète philosophe de l'histoire ». Il n'y avait pas d'inconvénient à dire ces choses, mais on ne distingue pas très nettement les avantages qu'il y avait à les dire ; en réduisant le talent, le génie, l'inspiration à des formules très larges, il n'y a pas deux grands poètes qu'on ne puisse comparer l'un à l'autre, par la seule raison qu'ils sont grands poètes.

HENRI HAUVETTE.

Giuseppe Giusti. ***Prose e poesie scelte e illustrate da*** **Ernesto Marinoni** ***con proemio di*** **Michele Scherillo. — Milan, U. Hoepli, 1918, in-12 de XLVIII-489 pages.**

En attendant l'édition complète, définitive comme texte, qu'attendent toujours les œuvres de Giusti, les anthologies de cet original écrivain se succèdent à des intervalles peu éloignés, les dernières en date bénéficiant de tout le travail critique antérieur. C'est le cas du volume des *Prose et poesie scelte* que vient de publier M. Ernesto Marinoni.

Un quart environ d'extraits en prose, trois quarts de poésies : voilà l'économie générale du recueil. En fait de prose, la correspondance fournit naturellement le plus gros appoint : morceaux simplement humoristiques, dissertations sur la langue, sur la littérature, sur la politique, sans oublier quelques-uns des savoureux commentaires sur les proverbes toscans. En fait de poésie, toutes les pièces célèbres, depuis la *Ghigliottina a vapore* jusqu'à *Sant' Ambrogio*, sont dans le recueil, qui laisse intentionnellement de côté les pièces sentimentales, mais renferme d'intéressans fragments d'œuvres dramatiques de jeunesse, comme les *Discorsi che corrono* et les *Piaghe del giorno*.

Le commentaire, des plus sobres en ce qui concerne les fragments en prose, se borne à quelques lignes d'introduction placées en tête des morceaux. Les poésies sont, au contraire, suivies d'une notice développée, occupant parfois cinq ou six pages en petits caractères, sur les origines de la pièce, son titre, son sens général, ses destinées, les critiques ou les éclaircissements auxquels elle a donné lieu, enfin sa métrique. D'annotations littérales, soit philologiques, soit historiques, il n'en est point question. L'auteur suppose son lecteur suffisamment familiarisé avec les particularités de la langue toscane et les *gerghi* dont abondent non seulement l'*Epistolario*, mais l'ensemble des œuvres de Giusti. Ce commentaire, établi d'après les travaux les plus autorisés, ceux notamment de Carducci, de Fioretto, de Biagi, de Puccianti, de Guastalla et de Carli, est plein d'observations intéressantes et constitue une illustration des plus utiles.

Une notice sur Giusti, comme homme, comme poète, comme patriote et comme écrivain politique, a sa place marquée en tête d'un semblable recueil. Brève sans sécheresse, littéraire sans prétention, érudite sans pédantisme, celle de M. Marinoni s'efforce de dégager et dégage réellement les traits essentiels de la figure de Giusti. Une préface humoris-

tique de M. Scherillo fait revivre le poète à certains moments caracté-plusieurs personnages peu connus du grand public qui influèrent grandement sur lui : Luisa Maumary, la bonne « tante Louise », Vittorina Manzoni, fille de l'auteur des *Fiancés*, Bista Giorgini, époux de Vittorina, Ludovico Trotti... Tout ce « piccolo mondo antico », disparu et oublié, reprend vie et s'éclaire d'un jour nouveau dans le sillon lumineux laissé derrière lui par le poète des *Scherzi*.

EUGÈNE BOUVY.

L. Gennari. *Antonio Fogazzaro* ; avec une préface de M. Henri Cochin. Paris, 1918, in-16°. — **Du même** : *Poesia di fede e Pensieri di vittoria*, note di letteratura francese nuovissima. Milan, 1917 ; in-16°.

L. Tonelli. *Lo spirito francese contemporaneo*. Milan, 1917, in-16°.

Nous aurions voulu rendre compte plus longuement des deux volumes de M. L. Gennari, Italien pourvu d'une solide culture française, qui écrit dans notre langue aussi aisément que dans la sienne, et qui se présente donc comme un intermédiaire particulièrement utile entre la jeunesse intellectuelle des deux pays. Un scrupule nous arrête. Dans l'introduction, à peu près identique, de ses deux volumes, l'un en italien, l'autre en français, l'auteur expose, relativement aux problèmes religieux du temps présent, des théories qu'il nous est entièrement impossible d'accepter, et il nous déplaît d'entrer en polémique avec un homme dont nous respectons les convictions, et en qui nous voyons un coopérateur précieux dans l'œuvre de rapprochement et de fraternité entre Italiens et Français. Je me bornerai donc à remarquer que M. Henry Cochin, dans la préface très bienveillante qu'il a écrite pour le volume sur A. Fogazzaro, n'a pu s'empêcher de faire des réserves sur l'emploi abusif du mot « humanisme » pour signifier le culte de l'homme, origine, selon M. Gennari, de toutes les perversions. L'humanisme, au sens propre du mot, a été une trop grande phase du développement de notre civilisation pour qu'il soit permis d'en faire le nom d'une espèce de bête de l'Apocalypse.

J'ajoute que la doctrine absolue qu'expose l'auteur le prépare mal au métier de critique littéraire. Pour aborder la personnalité charmante de Fogazzaro et son délicat talent de poète et de romancier, il faudrait un esprit plus souple, plus conciliant, plus capable de sympathie pour des idées qu'il ne partage pas. M. Gennari ne s'est visiblement pas intéressé, comme il convient, au douloureux conflit entre la foi et un idéal plus moderne, qui constitue le fond même de la pensée et de la sensibilité du romancier de Vicence.

Enfin je remarque une étrange similitude entre les idées de M. Gennari et celles d'un autre jeune Italien, M. L. Tonelli, un brave soldat de la grande guerre, dans son livre sur « Lo spirito francese contem-

poraneo ». Ce dernier se place plutôt au point de vue politique que religieux ; mais il estime que la France a été empoisonné par la révolution, par le romantisme, par le culte de la science, par le naturalisme, par le suffrage universel et par le socialisme ; elle s'est grisée de liberté, et elle a failli en mourir. Un seul remède pour elle : revenir aux sacro-saintes « traditions », restaurer le bon vieux régime d'avant 1789. M. Tonelli verse des larmes de tendresse quand il pense aux vertus qui ont fait la grandeur de la France en ces temps heureux — on voit bien qu'il n'y a pas vécu ! Inutile de souligner l'absurdité de cette thèse — pour ne pas dire son inconvenance — au moment où, dans l'effroyable conflit européen, la France a été constamment au cœur de la mêlée, avec une abnégation et un esprit de sacrifice auquel le monde entier rend hommage, pour défendre et faire triompher la liberté des peuples, l'individualisme des nations, l'idéal démocratique, contre les représentants forcenés du principe d'autorité, qui se proposaient d'unifier tous les peuples et de les discipliner, au nom d'on ne sait quel droit divin.

Il ressort clairement de ces deux exemples que si, trop souvent, les Français jugent fort mal l'Italie, faute de la bien connaître, il arrive aussi aux Italiens, même les mieux préparés, et les plus sympathiques à la France, de la comprendre tout de travers. Nous pouvons tous tirer de ce fait une leçon de modestie et de prudence. Gardons-nous surtout de ces grandes généralisations qui séduisent des esprits systématiques ; l'adaptation de solutions tranchantes à certains problèmes d'histoire et de psychologie des peuples est un des exercices les plus périlleux auxquels puisse se livrer un critique, d'ailleurs intelligent et bien intentionné.

HENRI HAUVETTE.

Giulio Cappuccini. *Vocabolario della lingua italiana.* — Turin, Paravia, 1916 ; 8°, XII-1822 pp.

Voici un nouveau dictionnaire qui prendra place avec honneur auprès de ceux, familiers à tous les amis de la langue italienne, de Fanfani, de Rigutini et de Petrocchi. Celui-ci a sa physionomie particulière, qui lui donne une valeur toute spéciale, et que je voudrais essayer de définir brièvement en commençant par signaler ce qu'il me paraît donner un peu moins bien. La place de l'accent tonique et la valeur phonétique de certaines voyelles et consonnes n'y sont pas indiquées avec toute l'évidence désirable : les accents sont bien marqués au mot, en caractères gras, qui sert de rubrique à chaque article ; mais ils ne le sont pas dans les exemples contenus dans le corps des articles ; mêmes observations pour les ó, ò é, è, avec une aggravation pour tous les mots du type *fièra :* on lit entre parenthèses (*fiéra*). Qu'est-ce à dire ? Les deux prononciations sont apparemment admises par l'auteur ; mais n'y a-t-il

pas un « meilleur usage » à recommander (1) ? On regrette de ne trouver aucun éclaircissement sur ce point dans les « Avvertenze » initiales. — Pour les verbes, l'accentuation de la forme forte *sdrucciola* devrait être indiquée à côté de l'infinitif : *òccupa*, à côté de *occupare ;* dans le corps de l'article, *òccupa* est accentué une fois, mais non dans les exemples suivants ; il y aurait eu intérêt à marquer l'accent dans les formes *invio*, *invía*. Il faut lire jusqu'au dernier mot les articles *educare*, *imitare*, *migliorare*, *peggiorare*, pour avoir connaissance de l'accentuation *èduca*, *ìmita*, *mèglioro*, *pèggioro ;* c'est peut-être un peu loin. Les très intéressantes remarques phonétiques contenues à l'article S ne dispensaient pas de marquer la valeur sonore de cette consonne dans les mots où elle l'a sans conteste, comme dans *risma* et dans les mots en *ismo*.

Au reste, même sur ce point, où certaines lacunes m'ont frappé, le nouveau dictionnaire présente un grand avantage : il signale l'usage toscan ; mais, son auteur n'étant pas lui-même toscan, il ne l'impose pas ; il donne ainsi des renseignements utiles, que l'on chercherait en vain chez Petrocchi ; cette réaction contre un toscanisme exclusif est salutaire, et elle répond à la tendance actuelle de la langue italienne. Elle est particulièrement précieuse dans les indications données sur le sens et sur la valeur des mots. A cet égard, les exemples, assez nombreux, sans l'être trop, et tous empruntés, non aux auteurs, mais à la langue usuelle, sont très bien choisis, et ils sont complétés par des définitions très soignées, souvent assez développées, et renfermant d'utiles observations sur les prétendus synonymes. Je cite, à titre d'exemple, le court article *Faccendone ;* il est caractéristique : « Chi fa e straffà, s'affanna anche senza concluder nulla. E più molesto che cattivo. Cfr. Affannone, Ceccosuda. » Peut-être certaines définitions sont-elles un peu verbeuses ; était-il nécessaire, par exemple, de consacrer trois lignes à définir *indiretto?* Parfois ces explications un peu longues impliquent une erreur ; définir *bistrattare* en ces termes : « tirar di qua e di là, senza garbo », c'est laisser entendre qu'on accorde à *bis* le sens de « deux fois » (voir aussi *bislungo*, *bistorto*), alors que cette particule n'avait, en composition, dans les mots populaires, qu'une valeur péjorative (comparer *barlume*, fr. *berlue ;* l'erreur est précisée à l'article *bar*) ; il suffisait donc d'interpréter *bistrattare* par *maltrattare*, ce qui est fait à la troisième ligne de l'article.

Un autre grand avantage que présente le nouveau dictionnaire est que son auteur, ne se plaçant pas au point de vue d'un purisme étroit, accueille bon nombre de néologismes que l'usage consacre de plus en plus, puisque aussi bien ils sont nécessaires ; leur emploi est d'ailleurs entouré des réserves et des avertissements indispensables. Beaucoup de ces néologismes se trouvent seulement dans les « Aggiunte e correzioni ».

(1) En d'autres cas, M. G. Cappuccini opte nettement ; par exemple pour le mot *Sènza*, que Petrocchi enregistre d'abord sous la forme *sénza*.

ceux particulièrement qui se rapportent à la guerre — comme *aeroplano*, *aerodromo*, *idrovolante*, etc... Je ne crois pas que *filovia* s'emploie seulement pour *funicolare* ou pour *teleferica ;* je l'ai entendu appliqué à des voitures électriques qui marchent avec un trolley appliqué à un fil aérien, mais sans rail.

Ces remarques, et toutes celles qu'il serait facile d'ajouter, ne donnent aucune idée du très vif intérêt et du grand profit avec lesquels on consulte ce nouveau et excellent dictionnaire, fruit d'un long labeur et des méditations assidues d'un linguiste de bon sens et de bon goût.

HENRI HAUVETTE.

V. Delfolie. ***Dictionnaire militaire italien-français et français-italien*** **à l'usage des armées française et italienne. — Vicence, G. Rossi, 1918, 2 petits volumes.**

« L'Italien est une langue facile », entend-on dire couramment. « En quinze jours, je veux savoir l'italien, en un mois le parler », ont dit certains officiers français, en arrivant à Vérone ou à Castelfranco Veneto. Et, en effet, au bout de peu de temps, la plupart des militaires français de l'armée d'Italie lisaient le *Gazzettino* ou le *Corriere della Sera*, ou tout au moins, dans les journaux, les informations d'agence écrites dans cette langue composite qui, sauf les terminaisons et certaines formes grammaticales, est un compromis entre les deux langues latines.

Les difficultés, comme toujours, venaient ensuite, quand on avait à lire ou à traduire un texte vraiment italien. Je me rappelle l'embarras de certains devant *questo* et *codesto comando*, devant *senonchè*, *previ accordi con...* ou *pregasi dare assicurazione*. Pour le vocabulaire lui-même, que de mots usuels dont les équivalents français et italiens sont diamétralement opposés ! Veut-on des exemples ? Voici, au hasard : *Appuntato* pour soldat de première classe ; *barbazzale* pour gourmette ; *bossolo* pour douille ; *cancello* pour grille ; *crusca* pour son ; *erba spagna* pour luzerne ; *esonero* pour sursis ; *fondello* pour culot d'obus ; *madrevite* pour écrou ; *scheda* pour fiche ; *spranga* pour barre...

Aussi faut-il louer M. V. Delfolie d'avoir pris la peine et su trouver le temps de publier, à l'usage des militaires français en Italie et des militaires italiens en France, un dictionnaire militaire qui facilitera la tâche des traducteurs et servira plus tard de témoin pour l'histoire de l'une et de l'autre langue.

Il faut remarquer, en effet, qu'une bonne partie des mots recueillis par M. Delfolie ne se trouvaient dans aucun dictionnaire. La guerre a donné naissance à de nouveaux mots de formation savante et à une foule d'expressions techniques qui peuvent paraître barbares, comme « déclencher un tir », « coller au barrage », « décalage de l'heure », mais qui, étant commodes, sont maintenant couramment admises. Ces termes employés d'abord en France, ont été le plus souvent introduits dans la langue ita-

lienne sous la forme de traductions littérales. Le double vocabulaire examiné ici donne les équivalents de ces mots dans les deux langues. On remarquera notamment le soin avec lequel l'auteur a énuméré les différentes espèces de tir, de routes, de véhicules...

Évidemment on trouvera, tant dans la partie « italien-français » que dans la partie « francese-italiano » des termes qui n'ont rien de spécialement militaire, comme : inhérent, inspecteur, intrigue, sillon, stalle, veille, oursin. Mais y a-t-il une langue militaire ? La pratique des documents, et des textes militaires et l'obligaton de les traduire amènent à des incursions dans tous les domaines même les plus techniques : langage du droit, des sciences, de l'industrie et des métiers. Certains pourront être heureux de trouver une traduction appropriée de quelques-unes de ces expressions spéciales.

Le grand mérite du travail de M. Delfolie est, avec sa simplicité (une simplicité peut-être excessive, qui ne permet pas de donner certaines nuances de sens), son caractère pratique. Il est le fruit de l'expérience, ayant été conçu et réalisé par quelqu'un qui a eu à examiner et à peser les expressions dont il a donné la traduction. L'auteur lui-même ne prétend pas avoir du premier coup réalisé une œuvre parfaite. On pourrait, en effet, relever quelques omissions et quelques lacunes. Il est regrettable, par exemple, que pour des mots comme *riccio* et *vomero*, on ne trouve pas avant « oursin » et « bêche de crosse » le sens originel de hérisson et de soc. Il est regrettable qu'au mot *polvere* on trouve seulement la traduction de « poudre » et pas celle de poussière. Des équivalents plus exacts auraient pu être trouvés également pour *Vescovo castrense* (évêque des camps — grand aumônier), pour *richiesta di trasporto* (qui n'est pas tout à fait un « ordre de transport ») pour *trapelo* (qui n'est pas un poste, mais un animal de renfort), pour *duce* (qui est bien une expression littéraire, mais qui signifie général et jamais « duc »).

Mais ce sont là de légères imperfections qui n'enlèvent rien au mérite et à l'utilité des deux opuscules ; ils disparaîtront dans la deuxième édition, qui est déjà en préparation.

HENRI BEDARIDA.

Gino Galletti. ***Nel Montamiata, Saggio di letteratura popolare.*** — Citt i Castello, S. Lapi, in-16, 1913.

Du même. ***Usi, costumi, superstizioni e canti nel Montamiata.*** (Extrait de la ***Rassegna nazionale,*** 1er avril 1918).

Le Monte Amiata, qui s'élève à environ dix-sept cents mètres d'altitude, à l'extrémité de la Maremme Toscane, était connu jusqu'ici des gens cultivés presque exclusivement par ce qu'en dit Giacomo Barzellotti, dans son livre intéressant et bien accueilli, dédié à David Lazzaretti — le charretier-prophète qui, en plein XIXe siècle, suscita autour de sa personne un mouvement d'exaltation religieuse digne du Moyen âge.

M. G. Galletti, déjà connu par d'autres travaux sur la littérature populaire, s'est proposé d'étudier dans le présent ouvrage (dont l'opuscule plus récent n'est que le complément) l'âme des populations qui habitent cette région si intéressante et si caractéristique de notre Maremme, à travers les chants, les légendes, les traditions qu'il a pu encore recueillir de la bouche même des habitants de cette terre « pareille à l'épaisse chevelure en désordre d'une vierge ». Et il a fait un travail non seulement utile pour les études de *folklore*, mais qui se lit avec un très vif plaisir.

M. Galletti écrit généralement avec une élégante vivacité, et réussit à faire partager l'intérêt qu'il prend à ces manifestations ingénues de l'âme populaire, soit qu'il s'attarde à décrire les usages bizarres de ces populations, soit qu'il écoute, d'une âme émue, « le chant d'amour dont l'écho résonne dans la paix de la montagne et de la forêt ». Par petits chapitres alertes et vifs, l'auteur nous décrit la sauvage beauté de la Maremme, à l'arrière-plan de laquelle s'élève l'Amiata dans toute sa majesté ; il représente la vie de ses robustes habitants avec leurs croyances et leurs superstitions encore ingénues ; il nous conte les légendes fleuries à l'ombre des châtaigniers séculaires, et nous fait suivre les troupes de jeunes filles chantant leurs *stornelli* parmi les forêts, en automne. De ces *stornelli* qui ont au moins — à défaut d'autre mérite — la fraîcheur native particulière à ce genre de compositions, M. Galletti recueille un certain nombre, en confrontant souvent leurs motifs fondamentaux avec d'autres, pris à des pays voisins, et en illustrant leur origine et leur sens.

Quelques petites observations qu'on pourrait faire çà et là (ainsi parfois une certaine redondance, alors qu'une sobriété plus énergique n'aurait peut-être pas nui ; ou de la répugnance à utiliser certains travaux) (1) n'ôtent rien à la valeur de ce petit livre qui, sans prétentions excessives, sait concilier deux mérites qu'on ne trouve pas si souvent réunis dans un même ouvrage : celui d'être utile — comme contribution aux études sur le *folklore* de la Maremme toscane — et celui de se faire lire avec plaisir, d'un bout à l'autre.

CARLO PELLEGRINI.

(1) L'auteur aurait pu rappeler au moins l'étude d'Eug. Lazzareschi. *Un contadino poeta, Giovan Domenico Peri d'Arcidosso*. Roma-Lucca, 1911.



Chronique

Nécrologie. — Nous avons déjà signalé ici (p. 61) la mort du professeur Egidio GORRA, à propos du changement survenu dans la direction du *Giornale Storico della Letteratura italiana*. Il y a lieu de revenir sur la carrière féconde et brillante de ce romaniste, brusquement enlevé, en pleine force, à son enseignement et à ses travaux. Il était né à Parme le 1er juin 1861 ; élève de l'Institut technique de Plaisance, il dut, pour suivre le penchant qui l'entraînait vers les études littéraires, apprendre après coup le latin et le grec et passer sa licence lycéale ; puis il étudia à l'Université de Turin et à Florence, et se soumit à un immense labeur pour satisfaire sa curiosité, qui l'entraînait dans des directions assez différentes ; il en résulta peut-être un peu de dispersion, qui l'a empêché de laisser une œuvre maîtresse, à laquelle son nom soit durablement attaché. Il a traduit du danois l'ouvrage de C. Nyrop sur l'épopée française au Moyen-Age (1886), et de l'allemand celui de Bassermann « Sur les traces de Dante en Italie » (1902) ; ses travaux dans le domaine de la linguistique et de la dialectologie sont fort estimés. A propos d'un drame de Fr. Schlegel (1896), il a composé un essai fort intéressant de littérature comparée ; il a publié des textes italiens (*il Fiore*, 1888 ; *Testi inediti di storia trioana*, 1887) et espagnols (*Lingua e letteral. spagnuola delle origini*, 1898) ; enfin il a cultivé la critique dantesque avec distinction. Professeur de langues et littératures néo-latines à l'Université de Pavie pendant dix-huit ans, il fut appelé en 1915 à Turin, où il recueillit la succession de R. Renier, tant dans sa chaire qu'à la tête du *Giornale Storico*. Peut-être allait-il trouver là, comme son prédécesseur, l'occasion d'exercer sur les études littéraires en Italie une action durable, une influence plus étendue que celle qu'un professeur peut communément exercer dans la salle de ses cours, lorsqu'il fut emporté, après quelques jours seulement de maladie, le 27 août 1918. Tant de labeur, tant de promesses n'ont donc pas produit tout ce qu'on en pouvait attendre ; mais Egidio Gorra n'en demeure pas moins un des maîtres qui ont le plus honoré l'activité scientifique des universités italiennes, dans le domaine des études romanes.

La mort vient de faire un autre vide parmi les romanistes italiens, dans la personne de Paolo SAVJ-LOPEZ, de l'Université de Pavie. En janvier 1917, il était venu s'établir à Paris pour y fonder un *Instituto italiano*,

qui, en attendant d'être un établissement d'enseignement supérieur, s'adapta aux besoins de la propagande italienne pendant la guerre. Nous n'oublierons pas l'aide dévouée qu'il apporta à l'œuvre de notre Union intellectuelle franco-italienne : c'est grâce à sa ténacité qu'ont été organisés les premiers échanges de professeurs d'enseignement secondaire entre la France et l'Italie, et les fonds dont il disposait lui ont permis de nous remettre le montant de plusieurs bourses pour envoyer quelques-uns de nos étudiants en Italie, et des crédits pour développer les bibliothèques de livres italiens dans nos lycées. Sa santé depuis longtemps ébranlée n'a pas résisté au surmenage qu'il s'était imposé ; lorsqu'il nous a quittés, au début de février 1919, il avait conscience qu'il ne reviendrait plus : ses forces étaient épuisées. Il est mort à Naples, peu de jours après y être arrivé. Son œuvre de philologue est importante ; son action comme « agent de liaison » entre l'Italie et la France a absorbé l'activité de ses dernières années. A ce double titre son souvenir sera conservé par tous ceux qui ont eu l'occasion de le connaître et de l'apprécier.

— Nous sommes heureux d'annoncer la constitution à Rome, par un groupe d'historiens apparentés à la *Nuova Rivista Storica* et à l'office historique du ministère de la guerre, d'un « Institut bibliographique italien ». MM. Anzilotti, Palmarocchi et Prezzolini, connus en France par des travaux de nature diverse, veulent, au moyen de cet Institut, rendre service aux Français et aux Italiens désireux de connaître la bibliographie de tel ou tel sujet, de se procurer des livres et brochures rares, et même d'acheter, dans les meilleures conditions, les livres récemment parus[1].

M. Papini, qui vient de fonder à Florence une nouvelle revue, *La Vraie Italie*, rédigée en français et destinée à servir d' « organe de liaison intellectuelle entre l'Italie et les autres pays » s'offre également à servir d'intermédiaire bibliographique, si l'on peut ainsi parler, entre les chercheurs de toutes nations[2].

Nous ne pouvons que souhaiter bonne chance aux deux entreprises.

— Sous le nom d'*Amitié italienne*, vient de se constituer à Bruxelles une association qui a pour but de consolider les liens de sympathie et de conserver la tradition des échanges intellectuels avec l'Italie, tout en répandant en Italie la connaissance des efforts de la Belgique en matière artistique, littéraire, industrielle et commerciale.

— Le Comité de Conférences « L'Effort de la France et de ses alliés » a organisé une série de conférences sur « Les grandes figures de l'Entente », dont la troisième a été consacrée à Gabriele d'Annunzio. La

1. Actuellement Rome, 13, via Enino Quirino Visconti.
2. Florence 8, via Ricasoli. L'abonnement à la *Vraie Italie* est de 6 fr.



conférence a été faite le 8 novembre 1918, par M. Lucien Corpechot, à la Fondation Thiers, sous la présidence de M. Émile Boutroux.

Un écho de cette conférence se lit dans la *Revue France* du 10 janvier 1919, sous le titre : *Gabriele D'Annunzio et la guerre.*

— Bien que ce genre de polémiques ne rentrent pas dans notre programme, signalons la *Réponse à Gabriele D'Annunzio* (Paris, 1919, in-16, 56 pages), par M. Marcel Boulanger, grand ami et admirateur du poète italien.

— Le numéro de juillet-août 1918 de l'organe de la Chambre de commerce italienne de Paris, *La France et le Marché italien*, renferme quelques articles dont les titres seuls indiquent l'importance au point de vue des relations franco-italiennes ; nous signalerons les principaux : H. Lorin, L'Italie et le réseau des chemins de fer interalliés ; — Ed. Herriot, Pour une ligne de Venise à Bordeaux ; — S. Piot, L'émigration italienne ; — G. E. Vallelonga, La main d'œuvre italienne en France ; — C. V., Les ouvriers italiens et l'industrie française.

— L'Académie des Sciences morales et politiques (section royale de Naples), à l'occasion du sixième centenaire de la mort de Dante, a ouvert un concours pour un prix de 5.000 lires sur ce sujet : « La Filosofia politica di Dante nel De Monarchia, studiata in se stessa e nella sue attinenze con lo svolgimento della filosofia politica nel Medio Evo, dai trattati tomistici « De Regimine Principum » al « Defensor Pacis » di Marsilio da Padova ». Les mémoires, écrits en italien, latin ou français, devront être déposés au Secrétariat de l'Académie, au plus tard le 31 décembre 1920.

— Droits d'auteur. — Une importante réforme des droits d'auteur s'accomplit en Italie. Au « domaine public » est substitué un « domaine de l'État » ; c'est-à-dire que lorsque cessent les droits d'un auteur ou de ses héritiers sur une œuvre d'art ou de littérature (le délai en Italie est actuellement de quatre-vingt ans), ces droits doivent revenir à l'État, qui percevra un tant pour cent sur toutes les reproductions, réimpressions, auditions, représentations, etc... La loi nouvelle aura un effet rétroactif et s'appliquera à toutes les œuvres déjà tombées dans le domaine public qui sont protégées par la loi de 1865. On prévoit de ce fait un revenu annuel de trois millions de francs au bénéfice de l'État. Celui-ci les consacrera à l'encouragement et à la mise en valeur des œuvres d'art et de littérature.

Revue des Revues

Nous pensons être agréables à nos lecteurs en leur donnant le plus régulièrement possible un relevé des articles rentrant dans le programme des *Études italiennes*, et publiés, soit dans les revues spécialement consacrées aux choses italiennes, soit dans les revues générales, qui s'occupent occasionnellement de l'Italie.

Pour plus de commodité, et à l'imitation de ce que font déjà d'excellents périodiques comme la *Rivista Storica Italiana*, nous classerons les articles signalés dans un ordre méthodique.

Nous avons adopté, sous réserve des modifications que l'expérience nous suggérerait, les grandes rubriques et les subdivisions suivantes;

HISTOIRE : 1° *Généralités* (bibliographie, archives, institutions, histoire du droit); — 2° *Moyen-âge ;* — 3° *Renaissance ;* — 4° *Temps modernes ;* — 5° *Révolution et Risorgimento ;* — 6° *Époque contemporaine ; guerre.*

LITTÉRATURE : 1° *Généralités ;* — 2° *Origines et Dante ;* — 3° *XIVe siècle ;* — 4° *Renaissance ;* — 5° *XVIIe et XVIIIe siècles ;* — 6° *XIXe siècle ;* — 7° *Littérature contemporaine.*

HISTOIRE DE L'ART : A : *Arts plastiques :* 1° *Généralités ;* — 2° *Des origines au XIIIe siècle ;* — 3° *XIVe et XVe siècles ;* — 4° *XVIe, XVIIe et XVIIIe siècles ;* — 5° *XIXe siècle et époque contemporaine.*

B. *Art musical.*

A ces trois grandes divisions, nous ajoutons une quatrième rubrique pour les questions sociales et économiques actuelles.

Nous nous bornerons, pour chaque article, à l'indication de l'auteur et du titre, sans appréciation, avec un très bref sommaire du contenu dans le cas seulement où le titre ne parlera pas assez clairement de lui-même.

Toujours en vue de la brièveté, le titre de chaque revue sera représenté par un sigle. Nous adopterons le plus possible les sigles déjà consacrés par l'usage d'autres périodiques.

Dans chaque numéro, la liste des revues dépouillées et le rappel des sigles employés précéderont le dépouillement.

LITTÉRATURE ITALIENNE

Périodiques dépouillés

(Fascicules et numéros de 1918 jusqu'à novembre ou décembre.)

Cr. *La Critica*, Naples.
GSLI. *Giornale storico della letteratura italiana.* Turin.
Ilt. *Illustrazione italiana.* Milan.
Mco. *Marzocco*, Florence.
NA. *Nuova Antologia*, Rome.
Rass. *Rassegna*, Naples.
RELV. *Revue de l'Enseignement des langues vivantes.* Paris.
RDM. *Revue des Deux Mondes*, Paris.
RI. *Rivista d'Italia*, Milan.

A. GÉNÉRALITÉS

A. Conti. *Le nuove idee della critica e le Primavere antiche.* **RI,** 31 mai 1918.
Maurice Mignon. *Critica e Cultura.* **NA,** 16 janvier 1918.

B. ORIGINES. DANTE

Salv. Santangelo. *Le Tenzoni poetiche nella letteratura italiana della origini.* **Rass**, avril octobre 1918.

Piero Barbèra, *Per Dante.* **Mco,** 8 septembre 1918.

F. Malaguzzi-Valeri. *Un nuovo ritratto di Dante* ? [à Rimini] **Mco**, 5 mai 1918.

N. Zingarelli. *I sentimenti e la dottrina di Dante rispetto alla guerra e alla pace.* **RI**, 31 Germaio 1918.

Fr. Ercole. *Per la genesi del pensiero politico di Dante.* La base aristotelico-tomistica. **GSLI,** t. LXXII, (1918), p. 1 et 245.

Giov. Gentile. *La profezia di Dante* [sur l'idée impériale et sur la réforme de l'Eglise, dans la pensée de Dante]. **NA,** 1er mai 1918.

Isidoro Del Lungo. *La preparazione e la dettatura della Divina Commedia e per una Vita di Dante.* **NA,** 1er août 1918.

Vittorio Rossi. *Maometto, Pier da Medicina e compagni nell' Inferno dantesco.* **NA,** 1er septembre 1918.

G. A. Cesareo. *Dante e i diavoli* [sur les chants XXI-XXII de l'Enfer] **NA,** 16 mars 1918.

L. Pirandello. *La commedia dei diavoli e la tragedia di Dante* (sur le chant XXI de l'Enfer). **RI**, 30 septembre 1918.

C. Pitollet. *Réflexions sur un vers de Dante* : « *L'avara povertà di Catalogna* » *Parad*, VIII, 77) ; **RELV**, juin 1918.

Giovanni Livi. *La più antica prova di divulgazione dell'* « *Inferno* » *dantesco.* **NA,** 1er mars 1918.

Guido Zaccagnini, *Un nuovissimo documento su la fortuna di Dante in Bologna* (1306). **Mco,** 8 déc. 1918.

C. XIVe SIÈCLE

A. Panella. *Dino Compagni e la sua storia* [à propos de l'ouvrage d'I. Del Lungo, réimprimé en 2 vol. sous le titre : *Storia esterna..... d'un piccol libro dei tempi di Dante*, 2 vol. Rome]. **Mco,** 25 août 1918.

Fl. Pellegrini. *Un apografo di rime boccaccesche nella Nazionale Centrale di Firenze.* **Rass,** févr. 1918.

L. Frati. *Di mᵉ Benvenuto da Imola. Nuovi documenti.* **GSLI,** t. LXXII (1918), p. 90.

Ezio Levi. *La data della morte di maestro Antonio da Ferrara.* **GSLI,** t. LXXII (1918), p. 196.

D. RENAISSANCE

G. Bertoni. *Un copista del marchese Lionello d'Este* [Biagio Bosoni da Cremona]. **GSLI,** t. LXXII (1918), p. 96.

G. Reichenbach. *Il matrimonio del Boiardo.* **GSLI,** t. LXXI (1918), p. 208.

Michele Catalano. *La casa paterna di Ludovico Ariosto.* **Rass.,** juin 1918.

G. R[abizzani], *Raspollature critiche : Pulci e Ariosto.* **Mco.,** 15 sept. 1918.

B. Croce. *Lodovico Ariosto.* **Cr.,** 20 mars 1918.

E. XVIIᵉ ET XVIIIᵉ SIÈCLE

G. Nascimbeni, *Nel terzo centenario della « Secchia rapita » : una nuova edizione del poema.* **Mco,** 11 août 1918.

Fausto Nicolini, *Giambattista Vico e Ferdinando Galiani, ricerca storica.* **GSLI,** t. LXXI (1918), p. 137.

L. Piccioni. *Amori e ambizioni di Giuseppe Baretti. Da frusti e scampoli inediti e mal noti.* **GSLI,** t. LXXII (1918), p. 107.

Carlo Segrè. *Garrick e Baretti.* **NA,** 16 juin 1918.

Antonio Zardo. *Nel teatro di Goldoni* [étude sur « I pettegolezzi delle donne »]. **NA,** 1ᵉʳ février 1918.

Nobiluomo Vidal. *La « Guerra » di C. Goldoni.* **Ilt.,** 20 octobre 1918.

P. Toldo. *L'Algarotti oltr'Alpe.* **GSLI,** t. LXXI (1918) p. 1.

Diego Angeli. *Un traduttore settecentesco del Pope* [Em. Devincentiis, en 176.]. **Mco,** 1ᵉʳ décembre 1918.

F. XIXᵉ SIÈCLE

Aldo Oberdorfer. *Pensieri di Voltaire e di Goethe intorno alla questione delle sepolture* [se rapporte aux *Sepolcri*]. **GSLI,** t. LXXI (1918), p. 342.

Giov. Rabizzani. *Frammenti inediti di Ugo Foscolo.* **Mco,** 14 avril 1918.

G. Rabizzani. *Chateaubriand nel Risorgimento italiano.* **RI.** 31 juillet 1918.

Fed. Cannavò. *Charles Dickens e l'Italia.* **NA,** 1ᵉʳ août 1918.

L. Mazzucchetti. *La prima versione italiana della « Lenore » di Bürger.* **GSLI,** t. LXXI (1918), p. 237.

Raffaelo Barbiera. *Nel Centenario del « Conciliatore ».* **NA.** 1ᵉʳ septembre 1918.

A. Comandini. *Nel 1° Centenario del « Conciliatore ».* **RI,** 30 septembre 1918.

R. Guastalla. *Per un passo delle « Mie Prigioni »* [ch. XXXIII et XXXV]. **Mco,** 15 septembre 1918.

Graziano P. Clerici. *Giordani e Manzoni.* **NA,** 16 janvier 1918.

D. Bulferetti, *« Del Trionfo della Libertà » di A. Manzoni e la Massonneria.* **GSLI,** t. LXXI (1918), p. 213.

Giov. Giannini. *I pretesi inizi della Riforma manzoniana, e la Dichiarazione apposta al « Trionfo della Libertà ».* **Rass,** avril 1918.

Ad. Faggi. *Nota Manzoniana* [sur les vers 61-62 du *Cinque Maggio*]. **GSLI,** t. LXXII (1918) p. 200.

Gino Mosti, *« Cessa il compianto »* [sur le chœur d'*Adelchi*, qui suit la mort d'Ermengarda]. **Rass.,** février 1918.

Piettro Micheli. *La morte d'Ermengarda.* **Rass,** février 1918.

M. A. Garrone. *Il viaggio di fra Cristoforo.* **Rass.,** juin, 1918, p. 226.

F. Crispolti. *Gl' Inni Sacri e la Dichiarazione dei diritti dell uomo.* **NA,** 16 février 1918.

Fr. Picco. *Madre o matrigna ? A proposito di nuovi documenti su Adelaide Antici-Leopardi.* **GSLI,** t. LXXII (1918), p. 288.

Antonio Fradeletto. *Giacomo Leopardi.* **NA.** 1er septembre 1918.

G. Ferretti. *Leopardi e la Crusca.* **GSLI,** t. LXXI (1918), p. 49.

Gius. Checchia. *La « Vita Solitaria » e gli altri « Idilli » di Giacomo Leopardi.* **GSLI,** t. LXXII (*1918*), *p. 42.*

F. Santoro. *Rileggendo « I miei Ricordi »* [di M. D'Azeglio]. **Mco,** 6 octobre 1918.

Nunzio Vaccalluzzo. *Il carteggio di Massimo D'Azeglio.* **NA,** 16 juin 1918.

Ant. Monti. *G. D. Romagnosi ; contributo biografico.* **NA,** 1er mai 1918.

Ant. Panella. *Il pensiero religioso del Lambruschini.* **Mco,** 1er décembre 1918.

Michele Scherillo. *Giuseppe Giusti nelle memorie d'una figlia del Manzoni.* **NA,** 1er janvier 1918.

A. Ottolini *Lettere inedite d'Aleardi a Maria, Ermellina e Tullio Dandolo.* **RI,** 31 mai 1918.

B. Croce. *Le lezioni di letteratura di Francesco De Sanctis dal 1839 al 1848* (*dai quaderni di scuola*) : VIII. *Le lezioni sulla poesia drammatica.* **Cr.,** 20 janvier et 20 septembre 1918.

C. Montalcini. *Ruggero Bonghi e i suoi discorsi parlamentari.* **NA,** 1er avril 1918.

G. R[abizzani]. *Raspollature critiche. Carducciana* [A propos du volume de G. Papini : « L'uomo Carducci » ; Bologna, Zanichelli]. **Mco,** 17 mars 1918.

G. LITTÉRATURE CONTEMPORAINE

E. Janni. *Gabriele D'Annunzio.* **RI,** 30 juin 1918.

Ad. Gandiglio. *La fortuna del Pascoli nella gara hoeufftiana di poesia latina* **Rass.,** juin 1918.

G. S. Gargano. *Un nuovo critico del Pascoli* [sur le livre de A. Galletti, dont nous rendons compte d'aure part]. **Mco,** 18 août 1918.

P. Buzzi. *Ada Negri.* **RI,** 21 août 1918.

G. S. Gargàno. *Neera.* **Mco,** 28 juillet 1918.

G. Barbadoro. *Neera e il Marzocco.* **Mco,** 28 juillet 1918.

Guido Mazzoni. *Gli scritti patriottici di Paolo Boselli.* **NA,** 1er avril 1918.

R. Barbiera. *Poesia veneziana di guerra.* **RI,** 31 mai 1918.

Margherita G. Sarfatti. *I casi della morte e della piccola vita : Alfredo Panzini.* **NA,** 1er octobre 1918.

P. Hazard, *Un romancier italien : Guido da Verona.* **RDM,** 1er juillet 1918.

Fr. Guglielmino. *Ardimenti classici e aberrazioni futuristiche.* **Rass,** février 1918.

M. S[aponaro]. *Rassegna drammatica* [Parle de : L. Ruggi, D. Niccodemi, A. Novelli, Testoni, Adami, Fraccaroli, Moschino, Guglielminetti, F. M. Martini. L. Pirandello], **RI,** 31 janvier 1918.

Id. [N. Falena, A. Vivanti, R. Di San Secondo, L. Pirandello]. **RI,** 30 avril 1918.

Id. [L. Chiarelli, L. Antonelli, A. De Stofani, C. Savini, A. De Benedetti, E. Pantanello, O Poggio, S. Camasio, R. Bracco, N. Martoglio, D. Niccodemi]. **RI,** 30 juin 1918.

Lucio d'Ambra. *Rassegna drammatica* [sur Fausto Martini, Dario Niccodemi]. **NA,** 16 janvier 1918.

Mario Pelaez. *L'opera di Ernesto Monaci.* **NA,** 1er juillet 1918.

E. Bignone. *Giuseppe Fraccaroli.* **RI,** 30 novembre 1918.

Le Gérant : F. GAULTIER.

ANGERS. — IMP. F. GAULTIER ET A. THÉBERT, RUE GARNIER, 4.

« Io dico seguitando... »

(Suite.)[1]

III

Un des éléments d'intérêt, et non des moindres, que renferme le poème de Dante, réside dans la description, aussi vraisemblable, raisonnable et réaliste que possible, d'un voyage purement fantastique. Que d'incidents curieux ou saisissants n'y relève-t-on pas, depuis la traversée du Styx et l'arrivée à la porte de la cité infernale, le passage du Phlégéthon sur la croupe du centaure Nessus, l'utilisation d'une digue le long du même cours d'eau pour franchir la lande embrasée, la descente au huitième cercle sur le dos de Géryon, et au neuvième dans la main du géant Antée, les épisodes mouvementés auxquels donne lieu la visite des « Malebolge », jusqu'à la marche sur la glace du Cocyte et au passage d'un hémisphère à l'autre, le long du corps monstrueux de Lucifer ! La topographie de toutes ces régions, les visions rapides mais frappantes du paysage infernal, les obstacles rencontrés, les secours arrivés à point, les gymnastiques périlleuses ont fourni à Dante une longue série de motifs, d'où il a tiré des effets d'une variété surprenante, et qui sont un des attraits caractéristiques de la poésie de l'Enfer.

Cet attrait fait totalement défaut dans les chants III à VII. Nous lisons, au début du chant III, la célèbre inscription gravée au-dessus de la porte de l'enfer; mais où cette porte est-elle située ? Comment y accède-t-on ? Avant d'y arriver, Dante a simplement dit :

Entrai per lo cammino alto e silvestro (II, 142),

1. Voir ci-dessus, p. 65.

ce qui est vague, tellement vague que certains commentateurs identifient naturellement ce chemin avec la « Selva oscura » du début, mais que d'autres l'orientent d'un côté tout différent[1]. La porte est grande ouverte; mais ce détail n'est formellement signalé et expliqué qu'à la fin du chant VIII : lors de sa descente au Limbe, le Christ avait forcé en cet endroit la résistance des diables, et depuis lors la porte n'a plus été fermée[2]. C'est une ingénieuse façon de concilier une tradition chrétienne avec le vers célèbre de Virgile :

Noctes atque dies patet atri janua Ditis (*Enéide*, VI, 127).

Mais si cette porte est déjà une réminiscence de la « janua Ditis », il est un peu surprenant qu'on rencontre au chant VIII la porte de la « Città di Dite », jalousement gardée, celle-là. Ces deux inventions se complètent, si l'on veut; mais on pourrait soutenir aussi qu'elles s'accordent faiblement. La première suffisait dans un plan fondé sur le classement des péchés capitaux; la seconde s'explique seulement par l'addition d'une enceinte nouvelle, renfermant les cercles du « bas enfer ».

Au-delà de la première porte jusqu'au bord de l'Achéron s'étend une « sombre plaine » (III, 130): aucune autre indication n'est donnée, ni sur la région habitée par les ombres de ce vestibule infernal, ni sur le fleuve que Caron fait passer aux damnés. Dante ne dit même pas comment il franchit ce premier obstacle; nous ne le voyons pas entrer dans la barque : tout à coup la terre tremble, un éclair rougeâtre déchire la nuit, et le poète s'évanouit (fin du ch. III); un bruit de tonnerre le réveille, et il se trouve au bord de l'abîme. C'est un escamotage, d'autant plus digne de remarque qu'en aucun autre endroit Dante ne fait intervenir les forces de la nature d'une façon aussi arbitraire; il s'applique toujours à indiquer la

1. Voir par exemple le commentaire de F. Torraca (Roma-Milano, Albrighi e Segati), et les planches dessinées par G. Agnelli (tavola IV) dans L. Polacco, *Tavole schematiche della Div. Commedia*, (Milan, Hoepli).

2. C. VIII, v. 126; voir encore XIV, 86-87.



cause du phénomène. Un tremblement de terre a provoqué l'éboulement de la falaise qui domine le séjour des violents (c. XII), et la rupture des ponts au dessus de la sixième fosse du huitième cercle (c. XXI); ce tremblement de terre est celui qui accompagna la mort du Christ et sa descente aux enfers. Dans le Purgatoire (c. XX), Dante sentira le sol onduler sous ses pas, mais il expliquera aussitôt ce qui provoque ce tressaillement : un des pénitents de la sainte montagne est délivré, définitivement admis à la béatitude. Quelles sont, au chant III de l'Enfer, la cause et la signification de ce tremblement de terre, et de cet éclair, à la faveur desquels Dante est mystérieusement transporté d'une rive de l'Achéron à l'autre? Nous ne le saurons jamais.

Voici les deux poètes au bord de « la douloureuse vallée d'abîme »; et Virgile avertit son compagnon qu'ils vont « descendre dans le monde des ténèbres ». Comment s'effectue cette descente? Sommes-nous en présence d'une pente douce ou d'un précipice? Et, dans ce dernier cas, par quels moyens Dante, qui traîne avec lui le fardeau de son corps mortel, se tire-t-il de ce mauvais pas? Ce problème sera maintes fois résolu, à partir du chant VIII, de la façon la plus ingénieuse et la plus imprévue; ici la question n'est même pas posée. Virgile, est-il dit simplement, introduit Dante

Nel primo cerchio che l'abisso cigne (IV, 24).

La portion de ce cercle réservée aux grands hommes qui, en dehors du christianisme, ont manifesté de hautes vertus, est décrite avec une précision dont plusieurs traits rappellent les Champs Elysées de Virgile; je n'y reviens pas. Puis la sortie du Limbe est aussi brièvement indiquée que l'a été l'entrée:

Cosi discesi dal cerchio primaio
Giù nel secondo che men loco cinghia... (V, 1-2).

Le supplice des âmes de ce second cercle, décrit avec une grande force et une admirable poésie, laisse pourtant planer quelque incertitude sur un détail déjà discuté : le mot *ruina*, au

vers 34, semble désigner une particularité topographique; mais l'expression stimule l'imagination du lecteur plus qu'elle ne la satisfait. Quant à la descente au troisième cercle, elle est escamotée comme le passage de l'Achéron : l'émotion qu'éprouve le poète, en écoutant le récit de Francesca, est telle qu'il s'évanouit; et quand il se réveille il est dans le cercle de la gourmandise. Il n'y a cette fois ni éclair ni tonnerre; mais la répétition du procédé est rendue plus évidente par le mouvement identique du dernier vers des chants III et V. Dante ne commettra plus pareille faute.

La traversée du troisième cercle ne donne lieu à aucune description de paysage infernal, et la sortie en est simplement indiquée par ces mots :

Venimmo al punto dove si digrada (VI, 114);

nous apprenons cependant que les deux voyageurs descendent une pente rocheuse :

... lo scender questa roccia (VII, 6).

Pour la première fois, à la fin du chant VII, apparaît un détail topographique précis : les poètes traversent le quatrième cercle dans sa largeur, jusqu'au bord qui domine le cercle suivant :

Noi ricidemmo lo cerchio all' altra riva (VII, 100).

Là se trouve une source bouillonnante, dont les flots noirs se déversent par une sorte de fossé dans la région inférieure, et les poètes suivent le chemin que s'est ainsi frayé le torrent, jusqu'au marais que ses eaux forment ensuite; puis ils contournent une partie de ce marécage circulaire — le Styx — dont ils longent le bord extérieur, et ils arrivent enfin au pied d'une tour. On distingue donc ici, chez Dante, l'intention, encore timide, mais positive, d'adopter une nouvelle méthode descriptive.

Cette intention s'affirme avec éclat dès les chants VIII et IX, où les incidents du voyage occupent tout à coup la plus large place. Nous apprenons aussitôt, en effet, qu'au sommet de la

tour s'allument deux torches[1], et qu'en réponse à ce signal un feu apparaît sur l'autre rive du Styx, « si loin que l'œil a peine à le distinguer ». C'est la première fois que Dante fournit à l'imagination du lecteur une donnée qui permette d'apprécier les distances et de concevoir les dimensions du paysage — donnée très vague sans doute, mais pourtant suggestive, car elle oblige à se représenter de très vastes horizons : dans la nuit un feu se voit de loin! Jusqu'alors le cadre du récit risquait d'apparaître trop étroit : le poète s'était borné à remarquer que les cercles sont graduellement d'un plus petit diamètre (V. 2); pas une fois il n'avait suggéré une vision de grandes proportions[2]. Mais ici, tout à coup, on découvre des perspectives immenses; l'imagination du poète lui-même paraît s'être brusquement élargie et comme transformée.

Après nous avoir fait apercevoir ces lointains encore insoupçonnés, Dante multiplie les détails précis. Une barque s'avance, rapide comme une flèche, montée par un seul nautonnier; c'est Phlégias, auquel Virgile adresse quelques mots qui apaisent la rage inutile du démon. Dante monte alors dans le léger esquif, et celui-ci, alourdi par la présence insolite d'un vivant, enfonce plus qu'il ne le fait jamais. Ce détail complète l'imitation de Virgile que le poète avait tronquée dans l'épisode de Caron, lorsqu'il avait passé sous silence la traversée de l'Achéron; en même temps, il fournit un prétexte ingénieux à l'intervention de Filippo Argenti; car si le damné ne voyait pas la barque avancer péniblement, immergée jusqu'au bord,

1. Ce détail n'avait pas été envisagé au moment où le poète terminait le chant VII, en sorte qu'au début du chant VIII il est obligé de revenir un peu en arrière. Il avait écrit : « Venimmo al pié d'una torre » : et maintenant il ajoute : « Assai prima Che noi fussimo al pié dell' alta torre... »

2. Ainsi l'expression « Il primo cerchio che l'abisso cigne » (IV, 24) est peu suggestive. Dans la suite au contraire, Dante indique des mesures qui confondent l'imagination Ainsi la dixième bolgia du huitième cercle a onze milles de tour, la neuvième en a vingt deux. (*Inf.* XXX, 86, et XXIX, 9); si on applique aux dix bolge la même progression arithmétique, cela conduit, pour les cercles supérieurs à des proportions fantastiques, incompatibles avec la mesure restreinte que Dante attribuait au diamètre de la terre (*Conv.*. IV, 8)

il ne pourrait pas reconnaître qu'elle porte un passager « venu avant l'heure ».

La scène violente, qui se déroule ensuite, une fois terminée, Dante commence à découvrir les murailles rougeoyantes, et d'abord les tours de la forteresse infernale, de la « Ville de Dis »[1]; puis la barque quitte le marais du Styx pour s'engager dans les canaux qui servent de fossés aux remparts, et Phlégias doit leur en faire parcourir « un long arc de cercle » (VIII, 79) avant de les déposer à la porte. Celle-ci est gardée par une innombrable légion de diables, avec lesquels Virgile essaie de négocier mais sans obtenir cette fois l'effet attendu; ses raisons jusqu'alors irrésistibles, se heurtent ici à une opposition obstinée, et cet incident vaut au lecteur, outre maints détails pittoresques, la première occasion d'assister aux très vives inquiétudes que Dante éprouvera encore plus d'une fois dans des circonstances analogues. Sa peur est aggravée, au chant suivant, par l'effrayante apparition des trois Furies et par la menace de Méduse. Il faut que Virgile intervienne pour défendre efficacement son protégé contre un danger redoutable, et nous voyons ainsi se dessiner la tendresse vigilante du guide, la confiance un peu craintive du disciple, qui vont donner, dès ce moment, un caractère si charmant à l'amitié réciproque de Virgile et de Dante, dans toutes les péripéties de leur voyage. Enfin arrive le secours espéré, l'envoyé céleste, si digne, si fier, si pressé de quitter cette atmosphère épaisse, aussitôt sa mission remplie. Ici s'affirme, avec une force jusqu'alors inconnue dans la description pure, la puissance évocatrice du génie de Dante; et c'est un tour de force qu'il a accompli en mettant côte à côte, dans le chant IX, une scène

1. Ici on relève un détail précis, mais assez déconcertant; le poète aperçoit d'abord les tours de la ville en contre-bas : « Già le sue meschite Là entro certo nella valle cerno » (VIII, 70-71) : cela serait très clair si le poète voyageait en montagne; mais il traverse un marais sur une barque! Il semble bien que Dante ait imaginé la surface de tous les cercles légèrement inclinée vers le centre, même quand il s'agit d'un fleuve : au neuvième cercle, la surface gelée du Cocyte paraît aussi être en pente.



du merveilleux païen, grimaçant, hideux, impuissant, et une apparition divine, calme, pure, irrésistible.

Dante ensuite pénètre avec curiosité dans l'enceinte mystérieuse, et il la trouve déserte : c'est un vaste cimetière où les tombes découvertes sont environnées de flammes; et pour bien nous mettre sous les yeux la physionomie singulière de cette région nouvelle, le poète recourt à des comparaisons tirées de paysages réels : il cite la nécropole de Pola et les Aliscamps d'Arles, et il ne tardera guère dans un but analogue, à évoquer d'autres tableaux de nature célèbres — les éboulements de la vallée de l'Adige, la Maremme entre Cecina et Corneto, le Bulicame de Viterbe, les digues de la Brenta et celles de Bruges[1]...

Ce rapide coup d'œil sur les chants qui suivent immédiatement le septième montre assez le nombre et l'importance des éléments poétiques nouveaux qui apparaissent brusquement, dès le moment où le poète atteint la rive du Styx. Il faut ajouter qu'à partir du même instant les gardiens des différents cercles prennent un rôle plus actif et plus pittoresque, soit qu'ils résistent au passage des nouveaux venus — tels les démons de la porte infernale, le Minotaure et les diables ailés des chants XXI-XXII — soit qu'ils les secondent docilement et facilitent leur voyage — tels les Centaures, Géryon, le géant Antée —; leur portrait, leurs gestes, leurs mouvements et leurs propos donnent lieu à de véritables épisodes, où s'affirment la richesse et la variété de l'imagination du poète.

Les démons gardiens des premiers cercles sont loin de présenter le même intérêt. Parmi eux, les figures les plus soigneusement dessinées sont Caron et Minos. Celle du batelier de l'Achéron est très exactement imitée de Virgile, d'ailleurs avec l'addition de quelques touches magistrales qui renouvellent la

1. A dire vrai, il y a bien, dans les premiers chants, la comparaison de Charybde et Scylla (VII, 22); mais elle appartient au répertoire des figures classiques les plus courantes, et est appliquée d'une façon assez contestable au choc des avares et des prodigues.



figure du personnage. Quant au juge des Enfers, représenté ici sous les traits d'un diable et affublé d'une longue queue, qui peut s'enrouler jusqu'à huit et neuf fois autour de son corps, c'est une fort curieuse adaptation à un personnage classique des traits sous lesquels l'imagination populaire se représentait les suppôts de Satan. Au-delà du Styx, Dante a pris un autre parti : il nous présente des diables proprement dits — à l'entrée du sixième cercle et dans diverses subdivisions du huitième — ou bien des êtres mythologiques auxquels il conserve assez exactement leur physionomie traditionnelle — les Furies, les Harpies, les Centaures, les Géants[1]. Du reste Minos a pour seule fonction d'assigner aux damnés la place qu'ils doivent aller occuper; il se tient à l'entrée du second cercle, mais il n'est aucunement préposé à la garde des amants passionnés; il ne fait au passage de Dante qu'une opposition de pure forme. Les deux démons mythologiques qui sont, à proprement parler, des gardiens de cercles sont Cerbère et « Pluto ».

Le Cerbère dantesque a conservé du chien infernal à trois gueules l'aboiement perpétuel, et la voracité qui fait de lui le représentant symbolique de la gourmandise; il contribue au supplice des damnés en les assourdissant de ses hurlements, en les griffant et en les dépeçant. Il a d'ailleurs l'apparence d'un diable plutôt que d'un chien; car sa « barbe est grasse et noire, son ventre large, ses mains armées d'ongles crochus ». Sa résistance au passage des poètes est peu sérieuse : dans l'Enéide, pour éluder la surveillance de ce gardien redoutable, la Sibylle avait eu soin de préparer un gâteau où le miel s'unissait à des drogues soporifiques; elle le lui jetait, et Cerbère ne semblait pas même voir Enée franchir l'entrée[2]. Dante simplifie à l'extrême ces précautions : son guide ramasse de la terre à pleines mains et la jette dans les gueules béantes du monstre, qui se tient pour satisfait. En présence d'une

1. Géryon fait exception, ce n'est ni un diable ni le personnage connu des poètes anciens; il a l'aspect d'un monstre apocalyptique.

2. *Enéide*, VI, v. 420 et suiv.

semblable plaisanterie, peu de chiens véritables se montreraient d'humeur aussi accommodante !

Le gardien du cercle suivant exprime sa rage et sa menace en un langage incompréhensible, le langage des diables apparemment : « Pape Satan, pape Satan aleppe ! » (VII, 1), dont l'interprétation a donné beaucoup de fil à retordre aux commentateurs. Dante a été bien inspiré en ne recourant pas souvent à cet artifice un peu puéril ; et s'il s'en est servi encore au chant XXXI (v. 67), pour faire parler Nemrod, ce nouvel essai est bien différent du premier ; car, d'une part, il a clairement indiqué que personne ne pouvait comprendre le langage du géant (v. 80-81), et, de l'autre, il explique la cause de ce fait : Nemrod a dirigé la construction de la tour de Babel et il reste le témoin de la confusion des langues (v. 77-78). Les deux vers en langue inconnue que renferme l'Enfer, l'un vers le début, l'autre vers la fin, contribuent donc à rendre plus sensible le contraste entre certaines indications un peu sommaires et énigmatiques des premiers chants, et l'art si rigoureusement logique, si exact et si soucieux de justifier tous les détails, qui s'observe dans la suite.

Mais un autre problème se pose. Ce gardien du quatrième cercle s'appelle « Pluto » ; que signifie ce nom ? La première idée qui se présente est de reconnaître ici Pluton, désigné par la forme du nominatif latin de son nom [1]. Cependant on est un peu surpris de voir à cette place le roi des Enfers, préposé à la surveillance d'un cercle particulier, ni plus ni moins que Cerbère, d'autant plus que sous le nom de Dis, tant de fois employé par Virgile, nous le retrouverons tout au fond de l'abîme, désigné par sa qualité véritable :

Lo'mperador del doloroso regno,

et décrit avec toute l'ampleur qui convient à son rang. Comment Dante a-t-il pu être amené à dédoubler ainsi Pluton, pour lui faire jouer deux rôles aussi disproportionnés ? En présence

1. Dante dira de même par la suite, *Juno*, *Plato*, *Scipio*, *decurio*, etc.



de cette difficulté, qui est sérieuse, on a songé à reconnaître dans le gardien du cercle des avares et des prodigues Plutus, dieu des richesses, qui semble en effet bien qualifié pour présider au châtiment de ces damnés.

L'explication, qui peut paraître séduisante, n'est aucunement acceptable. D'abord Virgile, qui a fourni à Dante tout le personnel auxiliaire de son Enfer, ne fait aucune mention de Plutus; et, parmi les poètes latins, le seul à ma connaissance qui le nomme est le fabuliste Phèdre, que Dante ne pouvait avoir lu — encore Phèdre nous montre-t-il en Plutus une divinité non de l'Enfer mais de l'Olympe[1]. — En second lieu, les plus anciens commentateurs de Dante, à commencer par son fils Pietro, n'ont jamais songé à Plutus[2] : « Comme démon préposé à ce cercle, dit Pietro, l'auteur imagine qu'il rencontre Pluton, fils, disent les poètes, de Saturne et de Cybèle; et il est appelé *Dis* ou *Dites*, parce que les richesses naissent en terre et de la terre, et d'elles, ou à cause d'elles, procède l'avarice. » En présence d'un témoignage aussi formel, il n'y a pas à conserver le moindre doute. D'ailleurs Dante appelle son « Pluto » *il gran nemico*, ce qui peut signifier, au point de vue de l'allégorie morale, que l'argent est le grand corrupteur du monde; mais au sens littéral, comme l'a bien remarqué Boccace[3], l'expression équivaut à « il gran demonio », ce qui revient à dire : le plus puissant des diables, donc le roi des enfers.

1. Phèdre, 4, 11. Hercule admis au ciel y reçoit l'accueil le plus empressé de tous les dieux ; quand Plutus s'avance à son tour pour le féliciter, le héros lui tourne le dos : « Celui-là, dit-il, est l'ami des méchants ». Les fables de Phèdre n'ont été retrouvées qu'au XVI[e] siècle.

2. Boccace le premier a eu connaissance, par son maître de grec, Léonce Pilate, de Plutus, qu'il appelle un second Pluton, mais qui est bien le fils d'Iasios et de Déméter dont parlent les hymnes homériques et Hésiode ; cela n'empêche pas Boccace de conclure : « ma molto meglio si conformerà al bisogno quest' altro Plutone del quale si legge che... fu figliuolo di Saturno... Costui finsero gli antichi essere re dell' Inferno » ; puis il répète fort exactement l'explication de Pietro di Dante (*Comento*, éd. Milanesi, t. II, p. 83-86.)

3. *Ibid.* p. 25.

Reste la difficulté réelle du dédoublement du personnage, que Dante aurait ainsi fait paraître successivement sous les noms de « Pluto » et de « Dite », sous deux formes et dans deux fonctions très différentes. Mais cette difficulté s'évanouit, si l'on admet qu'au moment où il composa les chants VI et VII, Dante n'avait encore conçu ni le plan du bas enfer, ni le rôle que devait y jouer « Dite », identifié avec Lucifer, le rebelle, le traître, le génie du mal[1]. Dans cette hypothèse, il s'agirait de deux conceptions distinctes, nullement contemporaines, puis juxtaposées tant bien que mal.

. Tels sont les principaux indices, purement intrinsèques, qui imposent à l'esprit du lecteur réfléchi, mais non prévenu, l'idée que la composition de l'Enfer a dû être interrompue, en un point qu'il est facile de reconnaître, par une période de méditation et de recueillement, dont il est impossible, *a priori*, de supputer la durée. Lorsque le poète se remit à l'œuvre, son plan se trouva élargi, enrichi d'éléments plus variés, plus attachants, et Dante avait acquis une claire conscience des ressources nouvelles que son sujet allait fournir à son génie. L'opposition entre les premiers chants et la suite n'apparaît pas distinctement aux commentateurs, parce que ceux-ci, connaissant tout le poème et habitués à le considérer en bloc, sont amenés d'instinct, et aussi par système, à expliquer, à compléter les peintures un peu sèches des premiers cercles au moyen de ce que les suivantes leur ont appris depuis longtemps. Mais, pour que cette méthode fût légitime, il faudrait d'abord démontrer qu'en rédigeant les chants III à VII Dante avait présents à l'esprit, et supposait connus des lecteurs, les chants VIII à XXXIV. Cette démonstration paraît assez malaisée.

1. On remarquera encore les vers, 11-12 du ch. VII, où l'évocation de l'archange Michel et de « l'orgueilleuse rébellion », par laquelle Virgile fait taire la rage de *Pluto*, confirme que dans la pensée de Dante, ce démon était déjà une incarnation de Lucifer.



IV

Parvenu, dans son commentaire de l'Enfer, aux premiers mots du chant VIII, *Io dico seguitando...*, Boccace rapporte ce qu'il avait entendu dire à un neveu du poète, Andrea di Leone Poggi, avec lequel le conteur était lié, et qu'il aimait à interroger sur les faits et gestes du grand exilé[1].

Lorsque Dante alla chercher asile à Vérone, au temps où les chefs du parti des Cerchi durent quitter Florence, c'est-à-dire à la fin de 1301, sa femme Gemma, sur le conseil de quelques amis, enferma dans des coffres tous les papiers du « fuoruscito » et les fit mettre en lieu sûr; ils échappèrent ainsi, quand le poète fut condamné comme rebelle et concussionnaire, au pillage et à l'incendie. Mais cinq ans plus tard, diverses personnes réclamèrent les intérêts auxquels elles avaient droit sur les biens des exilés, et obtinrent satisfaction; Gemma fit alors ouvrir les coffres, afin d'en tirer les pièces dont elle avait besoin pour toucher les intérêts de sa dot. Par la même occasion, on retrouva, parmi ces papiers, diverses poésies, sonnets et canzoni, et aussi un cahier contenant un poème plus long, qui fut montré à un bon poète florentin de ce temps, Dino Frescobaldi. Celui-ci jugea l'œuvre remarquable : mais comme elle était inachevée, il la fit remettre à Dante, ou plutôt au marquis Moroello Malaspina, auprès duquel Dante se trouvait alors, en Lunigiana. Ce cahier renfermait les sept premiers chants de l'Enfer, que le marquis engagea vivement son hôte à poursuivre; celui-ci, frappé de la circonstance providentielle qui lui remettait sous les yeux l'œuvre à peine ébauchée, et qu'il croyait perdue, se remit au travail, et commença le nouveau chant par ces mots : *Io dico seguitando...* — Cette histoire tend donc à prouver que les premiers chants

1. *Comento di G. Boccacio*, t. II, p. 129 et suiv. (éd. Milanesi). Le même récit, moins détaillé, figure aussi dans le *Trattatello in laude di Dante*.

sont antérieurs à l'exil du poète; la reprise daterait de 1306.

Pendant longtemps, au siècle dernier, le témoignage de Boccace, en ce qui concerne la vie de Dante, a été accueilli avec le plus grand scepticisme : le malicieux conteur, disait-on, voulait faire passer ses fantaisies pour de l'histoire; mais il était trop visible que cette prétendue découverte des sept premiers chants n'avait été imaginée que pour expliquer l'expression, insolite en effet : *Io dico seguitando...* — Une appréciation plus équitable du caractère et de l'œuvre historique de Boccace a permis de rectifier ce jugement trop sommaire. Lorsqu'il brode à sa guise, par exemple, sur la rencontre de Dante et de Béatrice enfants à la fête du 1er mai, ou sur le rêve de la mère du poète, Boccace n'essaie pas de mystifier ses lecteurs en leur donnant ses inventions pour des réalités : il fait purement œuvre de poète. Mais quand il invoque, à l'appui d'un fait précis, l'autorité d'un témoin digne de foi, et surtout lorsqu'il nomme ce témoin, il n'y a aucune raison pour mettre en doute la réalité du témoignage qu'il cite; il peut lui arriver d'en user sans beaucoup de critique, mais il ne l'invente pas; car il n'est pas de l'école des « Cantastorie » qui, à tout bout de champ, se couvraient de l'autorité de Turpin pour faire passer leurs plus invraisemblables écarts d'imagination. On s'est aperçu que certains auteurs, longtemps tenus pour fantaisistes, que Boccace invoque dans ses œuvres latines, ne sont nullement des produits de son imagination[1]. Sans aucun doute, Andrea Poggi, neveu de Dante, lui a bien raconté l'anecdote des sept premiers chants.

Mais il y a plus. Le même récit avait été fait à Boccace par un autre Florentin, Dino Perini qui fut, dans sa jeunesse, un témoin des dernières années de Dante à Ravenne[2], et que le conteur a pu rencontrer, interroger, dans cette ville. Iden-

1. Serenus, Theognidus, Theodontius ; voir Paget Toynbee dans le *Bulletin Italien* de 1913 (t. XIII), p. 1 et suiv., et aussi dans les *Studii su G. Boccaccio* (1913), p. 165, 167 et 168.

2. Voir Corrado Ricci, *L'ultimo rifugio di Dante*, p. 99 et suiv.

tiques pour tout le reste, les deux récits ne variaient que sur un point : Dino Perini, comme Andrea Poggi, revendiquait l'honneur d'avoir retrouvé lui-même, dans les coffres de Monna Gemma, les poésies de Dante et le fameux cahier renfermant les sept chants[1]. L'un des deux assurément se vantait — peut-être les deux à la fois —, mais il est improbable qu'ils aient inventé séparément la même histoire; et ainsi on peut tenir pour établi que le fait était couramment raconté dans la famille et parmi les amis du poète exilé. Nous sommes donc autorisés à tenir pour très ancienne et de bonne origine la tradition selon laquelle, après l'exil de Dante, des fragments poétiques ont été retrouvés parmi les papiers que Gemma avait hâtivement mis en sûreté.

Pour faire un pas de plus en avant, il faut, de toute nécessité, entrer dans la voie des hypothèses. En ce qui concerne l'identification des fragments retrouvés avec les premiers chants de l'Enfer, le témoignage de Boccace est en effet sans valeur, car ce n'est pas lui qui a vu le cahier mystérieux ; c'est peut-être Andrea Poggi, lequel, au témoignage de Boccace, était un homme sans instruction, « uomo idioto »; c'est peut-être aussi Dino Perini, que Dante, dans une de ses églogues latines, présentait en 1320 comme un jeune homme sans grande autorité[2]; c'est à coup sûr Dino Frescobaldi, mais son témoignage direct nous fait défaut[3]. Il se peut donc fort bien que l'ébauche retrouvée en 1306 n'ait rien eu de commun avec le début de l'Enfer. A cette possibilité s'attachent avec empressement tous ceux, et ils sont nombreux, qui répugnent à l'idée que Dante ait pu commencer son poème avant l'exil. Cette répugnance est grande[4] ; mais il faut savoir regarder les

1. *Comento*, t. II, p. 132.

2. Dino Perini serait le Meliboeus de la première églogue de Dante; celui-ci lui dit : « Pascua sunt ignota tibi quæ Maenalus alto Vertice declivi, celator solis, inumbrat. . ».

3. Sur la connaissance que D. Frescobaldi a eue des sept premiers chants de l'Enfer, voir pourtant I. M. Angeloni. *D. Frescobaldi e le sue rime* (Turin, 1907), p. 47 54.

4. Je tiens à dire combien je l'ai personnellement éprouvée; mon volume sur

problèmes en face, sans égard pour les préférences personnelles et les habitudes prises. Or d'une part, nous nous trouvons en présence d'une tradition respectable, qui parle d'un poème interrompu, retrouvé et repris avec une ferveur nouvelle, et de l'autre, indépendamment des témoignages recueillis par Boccace, le seul examen du texte de l'Enfer amène à constater un changement très marqué dans les développements du poème, tout juste à partir du chant VIII. Peut-on éviter d'établir une relation entre ces deux faits? Et pourquoi devrait-on l'éviter?

On devrait l'éviter principalement pour une difficulté très sérieuse que Boccace, si dépourvu de critique qu'on le représente, n'a pas manqué de soulever : Ciacco (VI, 64-72) prédit la chute des Blancs, survenue en novembre 1301, et il ajoute que longtemps le parti adverse (celui des Noirs) persécutera les vaincus :

Alte terrà lungo tempo le fronti
Tenendo l'altra sotto gravi pesi.

Comment Dante a-t-il pu écrire ceci avant d'avoir quitté Florence avec les principaux partisans des Cerchi? On est amené tout naturellement à considérer ce morceau comme postérieur à 1301, et même de quelques années, pour que le poète ait eu le temps de se convaincre que les Blancs ne réussissaient pas à reprendre le pouvoir.

Cependant deux autres explications sont possibles. D'une part, il est permis de songer à une addition faite après coup; il ne s'agirait que de deux tercets ajoutés (v. 67-72), moyennant une très légère rectification de rimes; car les autres allusions aux événements de mai 1300 à 1301, contenues dans les vers 64-66 peuvent avoir été formulées par Dante avant de quitter Florence. Une réponse en trois vers satisferait très suffisamment à la première demande de Dante (v. 60-61);

Dante, publié en 1911, est en maints passages, inspiré par cette répugnance, notamment p. 173-177 et p. 194 198.



aussi bien, ses deux autres questions (62-63) n'obtiennent-elles ensemble que trois vers de réponse (73-75).

Mais d'autre part, il y a lieu de considérer de plus près la forme, un peu sibylline, sous laquelle sont annoncés l'exil des Blancs, leurs condamnations et le triomphe prolongé des Noirs : les premiers doivent succomber avant que soient accomplies trois révolutions solaires, donc trois ans. Puisque la date supposée de l'entretien est la fin de mars ou le début d'avril 1300, l'événement devait se produire avant la fin de mars 1303, date très vague, délai inutilement prolongé, puisque les partisans de Vieri dei Cerchi s'enfuirent avant la fin de 1301, et que Dante fut condamné par défaut en janvier et en mars 1302. Cette absence de précision permet de supposer qu'entre juin et décembre 1301, après le triomphe momentané du parti des Cerchi, mais en présence des intrigues et des menaces de moins en moins déguisées des Donati, et au milieu du trouble profond qui régnait dans la ville[1], Dante a compris que les fautes de son parti, que ses timidités et ses maladresses en face d'un ennemi entreprenant et sans scrupule le condamnaient à une défaite prochaine et irréparable. Dans une de ces heures de découragement, où il nous arrive de sentir le sol se dérober sous nos pas, il aurait écrit : « Avant trois ans ! Et ce sera la persécution ! » Certes, la prévision pouvait être démentie par les faits ; Dante en aurait été quitte pour la supprimer par la suite — mais elle pouvait aussi se trouver justifiée, et il suffisait peut-être d'un sens politique à peine au-dessus du médiocre pour la risquer[2]. De ces deux solutions, aucune n'est certaine ; aucune pourtant ne mérite d'être formellement rejetée *a priori*.

Les autres objections sont moins troublantes.

1. I. Del Lungo; *da Bonifaçio VIII a Arrigo VII*, p. 153-154.

2. Plus tard, en rédigeant le chant XXXIII du Purgatoire (v. 10-50), Dante paraît bien avoir eu aussi en vue un évènement à venir auquel il assignait une date, et qui d'ailleurs ne s'est pas produit. Voir E. G. Parodi. *La data della composizione e le teorie politiche dell' Inferno e del Purgatorio* (*Studi Romanzi*, 1905).

Une théorie a été formulée avec beaucoup d'autorité il y a quelque quarante ans[1], d'après laquelle l'exil seul a ouvert au génie de Dante des horizons entièrement nouveaux : sa souffrance particulière lui a révélé le mal universel. Avant cette tragique épreuve, il n'était que le poète exquis de la *Vita Nuova*; la vision du mal triomphant dans le monde, qui est le sujet de l'Enfer, est un thème qu'il n'a pu concevoir dans sa plénitude qu'après avoir fait personnellement l'expérience de la méchanceté des hommes. Dans cet ordre d'idées, Carducci avait proposé dès 1874, dans un sonnet sarcastique, d'élever une statue à Messer Cante de' Gabrielli da Gubbio, le magistrat inique qui a prononcé contre Dante une condamnation infamante; et il l'appelait, avec une exagération caricaturale,

O primo, o solo inspirator di Dante[2] !

Nul ne songe à contester la profonde vérité de cette théorie, caricature à part; car assurément l'Enfer, dans son plan définitif, dans ses épisodes les plus amers, les plus violents, les plus typiques, est postérieur à la condamnation et à l'exil. Mais déclarer qu'avant 1302 Dante ne pouvait rien concevoir en dehors d'une allégorie amoureuse est une affirmation gratuite : pourquoi n'aurait-il pas été capable de traduire la passion de Francesca? Pourquoi, au milieu des luttes politiques, dans lesquelles il se jeta à corps perdu pendant les années 1300 et 1301, ne pouvait-il pas exprimer ses préoccupations patriotiques par la bouche de Ciacco, ou cingler de son mépris les indécis, les défaillants, les lâches. qui paralysaient l'action entreprise par les « justes » contre les forcenés?

Nous savons positivement, par les dernières lignes de la *Vita Nuova*, que peu d'années après la mort de Béatrice, donc à partir de 1292 environ, Dante caressa le projet d'élever à sa dame un monument poétique comme on n'en avait encore jamais vu. En quoi consistait « la merveilleuse vision » qui en

1. I Del lungo, *dell' esilio di Dante*, 1881.
2. Carducci, *Giambi ed Epodi*, XXVII.

devait former le motif central ? Nous l'ignorons, puisque Dante ne l'a pas décrite ; mais on a très ingénieusement supposé qu'elle devait avoir quelque rapport avec l'apparition de Béatrice dans le Paradis terrestre. Admettons-le ; mais remarquons aussitôt que le premier acte, nécessaire, de cette scène, est contenu dans le second chant de l'Enfer, avec l'intervention de Lucie, de la Vierge, puis de Béatrice, qui envoie Virgile au secours du poète égaré. Pourquoi donc, même avant l'exil, l'itinéraire que Virgile devait faire suivre à Dante n'aurait-il pas comporté la visite des cercles infernaux, pour montrer comment sont châtiés « l'orgueil, l'envie, l'avarice » et les autres péchés qui pervertissent le monde ? On sait d'ailleurs que, dans une canzone célèbre composée avant la mort de Béatrice, donc antérieure à 1290, Dante fait allusion à un propos qu'il pourra tenir quelque jour aux damnés ; il leur dira :

O malnati,
Io vidi la speranza dei beati[1] !

On sait aussi que tous les efforts des interprètes, efforts intenses et très ingénieux, ont principalement tendu à expliquer ces mots de façon à écarter toute allusion à un projet de poème comportant une vision de l'enfer[2]. L'allusion y est cependant, en toutes lettres, et dans une strophe qui renferme aussi une vision du Paradis, l'une et l'autre associées à la pensée de Béatrice. On objecte vainement qu'aucun chant de l'Enfer ne renferme le propos annoncé ; bien plus, Dante ne parle de Béatrice à aucun damné. Naturellement : avant 1290, il ne pouvait savoir encore par cœur les vers qu'il devait écrire une quinzaine d'années plus tard ! Ces échappées de son imagination vers le séjour des âmes après la mort montrent seulement que son esprit était hanté par des visions de ce genre. Mais il

1. Canzone, *Donne che avete intelletto d'amore*, v. 46-47.

2. Voir tous les commentaires de la *Vita nuova*, particulièrement celui de G. Melodia, qui rapporte un très grand choix d'interprétations de ce passage difficile.



semble que, en 1300-1301, le plan qu'il envisageait ait eu encore des proportions modestes : la classification des péchés y eût été simple; les cercles, sans grande envergure, auraient été parcourus assez rapidement, animés seulement de place en place par des scènes où le lyrisme du poète et son sens dramatique se seraient affirmés avec force.

Un détail du premier chant mérite encore de retenir l'attention. La sombre forêt, qui tapisse les pentes du ravin où le poète s'est imprudemment fourvoyé, a un rapport évident avec le gouffre infernal : elle peut représenter allégoriquement « l'état de misère résultant de la vie livrée au vice[1] » ; et de même, la belle montagne que Dante voit se dresser devant lui, lorsqu'il échappe à l'épouvante de la forêt, ce sommet élancé vers le ciel, que dorent les premiers rayons du soleil bienfaisant, et que le pécheur brûle de gravir, représente bien la perfection terrestre, « l'état de bonheur résultant de la pratique de la vertu[2] ». Il est impossible de ne pas apercevoir une relation entre cette « montagne de délices » et la montagne sacrée du Purgatoire, au sommet de laquelle Dante a placé le Paradis Terrestre, séjour réservé dès la création du monde à l'humanité encore innocente, et où Béatrice apparaîtra au poète. Ce qui est étrange, c'est que la montagne, aperçue dès les premiers vers, ne joue plus le moindre rôle par la suite! La sinistre forêt est visiblement le chemin même de la damnation : on peut admettre qu'elle aboutit à la Porte de l'Enfer; c'est vers elle que Dante se voit rejeté par la menace des trois bêtes féroces; c'est là qu'il rencontre Virgile venu du Limbe à son secours, là enfin qu'il s'engage, à la suite de son guide, dans « le chemin profond et silvestre » (II, 142)[3]. Mais on ne retrouvera plus la montagne

1. F. Flamini, *I significati reconditi della Div. Commedia*, 1904, t. II, p. 14.
2. *Ibidem*.
3. F. Flamini (*op. cit.* t. I, p. 85 et suiv.) estime même que, au fond du ravin où il s'est d'abord égaré, Dante est arrivé tout près d'un fleuve, qui serait la première mention des fleuves infernaux (la fiumana ove il mar non ha vanto, II, 108).



à peine entrevue de la félicité terrestre. Elle sera remplacée ultérieurement par le Purgatoire, et celui-ci, par sa situation aux antipodes de Jérusalem, au milieu de l'océan, ne peut en aucun cas être un retour à la vision du premier chant[1].

Un peu embarrassés par cette double figuration d'une même idée, les interprètes du poème admettent que la montagne du premier chant n'est qu'une allégorie préalable du Purgatoire : elle est « purement imaginaire et sans aucune localisation déterminée[2] ». Soit, mais n'y a-t il pas là un nouvel exemple de ces légers désaccords déjà relevés à propos des quatre premiers cercles ? Dante avait placé l'un à côté de l'autre l'accès à l'abîme de la damnation et la base de la riante cime qui symbolise la perfection humaine; il a d'abord essayé d'atteindre directement ce sommet, puis il en a été empêché par l'opposition des trois bêtes; alors Virgile lui a dit : « Je te tirerai d'ici à travers le séjour des peines éternelles, après quoi tu verras ceux qui se réjouissent dans les flammes, parce qu'ils ont l'espoir de gagner ainsi le salut : mais là, je te confierai à un autre guide, à Béatrice. » Virgile ne parle donc ici ni de franchir le centre de la terre ni de ressortir aux antipodes. Cela, nous l'apprendrons beaucoup plus tard. Si l'on s'en tient au texte initial, il semblerait naturel de penser que Virgile connaît un chemin, qui, du séjour de la damnation éternelle, permet de rejoindre et de gravir sans opposition la montagne d'où le poète a d'abord été rejeté : là se trouveront les âmes soumises aux peines temporaires du Purgatoire, et au sommet se produira l'apparition rayonnante de Béatrice.

Mais c'est assez divaguer.

Tant d'hypothèses et de suppositions paraîtront pour le moins inutiles, probablement fastidieuses, à beaucoup de

1. Certains commentateurs ont cependant essayé, contre toute vraisemblance, de soutenir l'identité des deux montagnes en particulier Vaccheri et Bertacchi (1881), dont la théorie et l'étrange plan qu'ils adoptent pour l'Enfer sont reproduits par Ed. Coli, *Il Paradiso terrestre dantesco*, Florence, 1897, p. 204 et suiv.

2. F. Flamini, *op. cit.* I, p. 86.

lecteurs. Si elles sont capables de prouver quelque chose, c'est uniquement ceci : la méthode qui consiste à expliquer systématiquement tous les détails des premiers chants de l'Enfer par les épisodes les plus éloignés, même du Purgatoire et du Paradis, a l'air de résoudre beaucoup de délicats problèmes : en réalité elle les méconnaît, elle les dissimule, elle en détourne l'attention.

Assurément, il est fort imprudent d'essayer de marcher sur les nuages; l'essentiel est pourtant de ne pas confondre les nuages avec la terre ferme; moyennant cette précaution élémentaire, on peut éviter un malheur. Le malheur consisterait à prendre nos imaginations pour des réalités; or c'est un danger auquel est beaucoup plus exposée une critique dogmatique qui soutient avec autorité des théories notoirement fausses. Concevoir la Divine Comédie comme un bloc de métal parfaitement homogène, sans aucune soudure, sorti tel quel, en une fois, d'une forge prodigieuse, c'est cultiver en nous le goût du surnaturel, que notre raison repousse si résolument en d'autres domaines. La nature elle-même ne procède pas ainsi, et la cime la plus fièrement dressée des Alpes ne s'est pas élancée d'un seul jet vers le ciel, comme se le figure l'imagination des foules : un travail séculaire d'érosion en a mis à nu les aiguilles, en a modelé le profil, et, dans les masses profondes qui la soutiennent, le géologue discerne les traces d'éruptions, de plissements successifs, au cours desquels se sont amalgamées les matières en fusion qui bouillonnaient dans les entrailles de la terre.

De toutes les hypothèses qui ont été faites touchant la composition de la Divine Comédie, la plus inacceptable reste celle qui tend à la renfermer dans le temps le plus court, en sept ans, de 1314 à 1321. C'est pourquoi beaucoup d'admirateurs de Dante, uniquement soucieux de mieux comprendre l'évolution de son génie, ont accueilli avec joie, en 1905, le très suggestif exposé, fait par mon cher collègue E. G. Parodi, des variations politiques du poète dans ses trois « Cantiche » : il en ressort avec une grande évidence que l'Enfer, le Purgatoire et le

Paradis représentent trois moments distincts de la pensée politique de Dante, avant 1308, de 1308 à 1313, de 1314 à 1321. Il semble qu'il faille faire encore un pas de plus dans ce sens, et ne pas fermer plus longtemps les yeux aux traces, contenues dans les sept premiers chants de l'Enfer, d'un plan primitif, infiniment plus modeste, sur lequel il aurait travaillé dès 1300-1301[1]. Cinq ou six ans plus tard seulement, son génie définitivement élargi par la douleur conçut dans toute sa plénitude la vision totale de la damnation, de la purification et de la Béatitude[2].

Paris, mars-avril 1918.

Henri HAUVETTE.

1. Je suis heureux de rappeler à ce propos qu'en 1904, en rendant compte du grand travail de M. Zingarelli sur *Dante*, (Vallardi), M. Barbi s'étonnait de l'espèce de *non possumus* que le savant dantologue opposait à l'admission de tout ou partie de la tradition rapportée par Boccace ; il écrivait notamment : « Poiché del ritrovamento di queste carte di Dante non si dubita, (è evidente che il Boccaccio narra in buona fede, e vero è il riscatto dei diritti dotali di Gemma, e combina la data del ritrovamento con quella della dimora del poeta in Lunigiana), chiediamoci : è forse strano che Dante abbia cominciato un poema sul genere della Commedia, non dico la Commedia tal quale ci è pervenuta, prima dell' esilio ? (*Bull. Soc. Dant.*, t. XI, p. 42).

2. Cette étude était entièrement rédigée quand a paru, dans la *Nuova Antologia* du 1er août 1918, un article de M. Isodoro Del Lungo : *La Preparazione e la Dettatura della Divina Commedia, e per una « Vita di Dante »*. Dans cet article, par lequel l'illustre historien de la Florence dantesque lègue à de plus jeunes les idées directrices et le plan d'une « Vie de Dante », que nous regrettons tous de ne pas voir réalisée par lui, M. I. Del Lungo s'oppose de toute la force de son autorité, qui est considérable, aux théories qui tendent à faire commencer la rédaction de la Divine Comédie avant 1311 ou 1312. Pour lui, les années 1301-1310 constituent la période de préparation, d'où devait sortir le chef-d'œuvre, la réalisation en est circonscrite entre les dates extrêmes 1311-1321. Il repousse donc les conclusions si suggestives de E. G. Parodi. et il ajoute : « Je ne parle pas, et personne ne devrait plus en parler, des chants commencés à Florence, avant l'exil, et de leur remise à Dante. hôte des Malaspina, en 1306. » En présence d'une condamnation aussi formelle, la prudence aurait dû me conseiller de garder pour moi mes impressions et mes hypothèses. Cependant, comme M. I. Del Lungo n'a certainement jamais songé à supprimer la liberté de discussion, à supposer que son autorité puisse aller jusque là, je ne crois pas lui manquer de respect en passant outre : je me dis que la critique dantesque a fait, depuis un siècle, les immenses progrès que chacun sait, parce que toutes les idées jusqu'alors admises ont été successivement niées, et que de toutes ces ruines est résulté un triage méthodique des matériaux vraiment utiles ; et la reconstruction patiente, prudente, a aussitôt commencé. Pourquoi ne continuerait-elle pas ? M. Del Lungo croit, peut-être un peu vite, qu'elle est terminée ; pour lui, il n'y a plus de fait nouveau qui puisse modifier les

conclusions qu'il tient pour acquises; bien plus, il rejette les conséquences de certains faits depuis longtemps constatés. Ainsi, à propos de l'apostrophe à « Alberto Tedesco » (Purg. VI). que tant de bons esprits considèrent comme écrite certainement avant le milieu de 1308, M Del Lungo ne se borne pas à exprimer des doutes sur cette date, il ajoute que ce ne serait après tout qu'une « exception » et cette exception « ne saurait infirmer tout un système qui trouve une base solide et multiple dans une série de faits et dans les conséquences qui en découlent logiquement. » Voilà un dogmatisme qui a le mérite d'une franchise courageuse; on n'en est pas moins peiné de voir un grand historien faire aussi bon marché des arguments historiques.

Bien entendu, le système de M. I. Del Lungo s'appuie sur une base qu'il qualifie à juste titre de « solide et multiple » ; mais dans son récent article il se borne à en indiquer une seule; c'est que la « Commedia » est l'aboutissement de toute la vie affective du poète, représentée par la « juvénile Vita Nuova », de toute sa vie scientifique, exprimée dans « le viril Convivio » (et ajoutons ; de ses expériences politiques). « La figuration poétique de cette synthèse religieuse fut étayée sur la vision de la gloire de Béatrice, grâce à une préméditation intense, à une acquisition proportionnée de science et à une pratique de la science, auxquelles il convient d'assigner, dans la vie du poète, un nombre d'années correspondant à la grandeur de la conception. Celle-ci en outre doit être mise en relation avec l'incapacité où se trouvait Dante de la réaliser. quand il l'envisagea d'abord, et avec le degré de science mûrie, à laquelle il dut nécessairement parvenir avant de se sentir *digne de dire de sa dame ce qui n'avait encore été dit d'aucune.* » A cela nul ne contredit; toute la question est de savoir si aucun chant, si aucun épisode de l'Enfer n'a pu être ébauché avant que fussen complétées cette acquisition et cette maturité scientifiques nécessaires à la réalisation d'une synthèse prodigieuse; or précisément les premiers chants de l'Enfer renferment des indices frappants d'une conception infiniment moins grandiose, où la science occupe une place minime.

Ce que l'on comprend mal, c'est la séparation absolue que M. Del Lungo veut établir entre la période de préparation (qu'il convient en réalité de faire commencer dès l'achèvement de la *Vita-nuova*) et celle de rédaction, « la première étant caractérisée par ceci justement que, se préparant à rédiger, le poète ne rédige pas. » Pourquoi cette incompatibilité entre deux opérations inséparables ? Où a-t-on jamais vu qu'un artiste s'abstienne de toute ébauche sous prétexte de s'absorber dans l'élaboration de ses idées et de son plan ? Croit on que l'artiste soit capable de concevoir *in abstracto*, indépendamment des formes, qui sont sa manière propre de penser? Et pourquoi refuser à la conception de Dante le droit d'avoir évolué, comme à son imagination et à son expression celui de s'être développées et enrichies ? Libre à chacun d'adhérer à cette théorie comme à l'expression définitive de la vérité ; mais qu'on se dise bien que c'est là un acte de foi, étranger à toute critique littéraire, historique ou esthétique, de quelque nom qu'il plaise de l'appeler.

(Août 1918.)



Les relations

de Léonard de Vinci avec le peintre français Jean Perréal

Le 2 mai de la présente année 1919 a ramené le quatre centième anniversaire du jour où Léonard de Vinci a rendu le dernier soupir au manoir de Cloux (dit aussi Clos-Lucé) près Amboise. Un tel centenaire intéresse à la fois l'Italie et la France : l'Italie patrie du maître incomparable, la France que Léonard a choisie pour y venir passer la fin de son existence. Dans les deux pays, des voix éloquentes ou des plumes autorisées ont commémoré la grande mémoire.

Je voudrais m'associer à ces hommages rendus à Léonard de Vinci en m'efforçant, non pas de broder des variations sur les thèmes connus, déjà précisés antérieurement par les recherches des érudits et les dissertations des critiques d'art, mais de trouver quelque chose de nouveau à signaler et qui s'appliquerait à Léonard, et à Léonard considéré spécialement sous un point de vue qui peut particulièrement nous toucher, nous autres Français, c'est-à-dire dans ses rapports avec la France.

Une question se présente qui, pour l'ordre d'idées que je viens d'indiquer, est des plus attachantes. Léonard de Vinci a-t-il eu des relations personnelles avec des artistes de France, et ces relations auraient-elles exercé quelque influence sur ces artistes français ou laissé dans leur esprit des souvenirs particuliers, dont on pourrait retrouver des témoignages, soit des témoignages par écrit, soit, ce qui serait encore plus curieux, des témoignages plastiques apparaissant dans des œuvres d'art?

Sur la première partie de la question : Léonard de Vinci a-t-il été en rapport avec un ou plusieurs artistes de France, nous avons la réponse par Léonard lui-même. Dans une note

autographe, ayant le caractère d'un aide-mémoire, et tracé sur un des fragments contenus dans le *Codice Atlantico*, conservé à la Bibliothèque Ambrosienne de Milan, Léonard dit ceci : « Prends de Jean de Paris le moyen de colorier à sec, et le moyen du sel blanc et de faire les « carte impastate » [ceci ne peut s'entendre que de feuillets couverts d'une préparation de pâte, comme on en appliquait dans les livres pour servir de dessous aux endroits où l'on voulait exécuter des images traitées en miniatures], seules ou en beaucoup de doubles, et sa boite de couleurs. Apprends l'emploi de la peinture à l'eau [« tempera »] pour les carnations; apprends à dissoudre la lacque gutte[1]. » Ces indications montrent que le Jean de Paris, « Gian di Paris », à qui Léonard notait de s'adresser pour des enseignements de métier était un peintre, et un peintre familiarisé particulièrement avec des procédés trouvant leur application dans l'exécution des miniatures, genre qui emploie la « tempera » et la « lacque gutte » sur des « carte impastate ».

Dans ces conditions, il est certain que Léonard dans sa note d'aide-mémoire vise un artiste français, très célèbre à la fin du xv[e] siècle et durant le premier tiers du xvi[e], artiste que ses compatriotes mettaient au premier rang des peintres de son temps, l'appelant un nouveau Zeuxis, un nouvel Apelle, que, d'autre part, un document explicite nous montre s'adon-

1. « Piglia di Gian di Paris il modo di colorire a secco, e'l modo del sale bianco e fare le carte impastate, sole e in molti doppi, e la sua cassetta de' colori ; inpara la tempera delle carnage [ou carnagioni], inpara a dissolvere la lacca gutta ». Je suis ici la lecture donnée par Edm. Solmi, *Le Fonti dei manoscritti di Leonardo di Vinci* (extrait du *Giornale storico della litteratura italiana*), p. 334, qui me paraît plus exacte que celle de J. P. Richter, *The litterary Works of Leonardo da Vinci* (Londres, 1883, 2 vol. in 4°), t. II, p. 421, n° 1379.

Richter, dans son même ouvrage, a publié (t. II, p. 427, n° 1412 et p. 435, n° 1448) deux autres notes de Léonard, tirées également du *Codice Atlantico*, et qui sont ainsi conçues : « Maghino Speculus di Maestro Giovanni Fra[n]ciese » — « La misura del sole promessa mi da Maestro Giovanni Fra[n]zese ». Ce « Jean Le Français » dont il est question, doit il être ou non, assimilé avec le « Jean de Paris » que mentionne l'autre note dont le texte est ci dessus ? J'ai des idées personnelles à cet égard, mais, malgré tout, j'avoue que je ne vois pas de raisons absolument décisives pour trancher dans un sens ou dans l'autre.

nant à peindre des images dans un manuscrit, le peintre que l'on appelait communément, comme le fait Léonard de Vinci, Jean de Paris, mais dont le véritable nom était Jean Perréal.

Différents auteurs, A. Pericaud l'aîné, en 1858[1], J. Renouvier en 1861[2], C. J. Dufay en 1864[3], E. L. G. Charvet en 1874[4], E. M. Bancel en 1885[5], René de Maulde La Clavière en 1896[6], ont consacré des volumes ou des brochures à Jean Perréal, monographies, qui, il faut le dire, ne font en bien des parties que se répéter les unes les autres. Moi-même, dans un des volumes de l'*Histoire de l'Art* publiée sous la direction de M. André Michel, tome IV, 2e partie (paru en 1911), p. 743-744, j'ai résumé ce que l'on savait à cette date de Jean Perréal, dit Jean de Paris.

Jean Perréal, en dépit de son surnom, était d'origine lyonnaise. Dès 1483, au plus tard, il travaillait pour la ville de Lyon. En 1497 il entra au service de la Cour de France, devenu peintre en titre du roi Charles VIII. Les successeurs de Charles VIII, les rois Louis XII et François Ier, lui conservèrent ses fonctions officielles, en le décorant du titre si prisé alors de « valet de chambre du roi ». Perréal était encore en activité en 1529. M. Maurice Roy, par des rapprochements probants de textes d'archives, a établi que sa mort est arrivée en juin ou juillet 1530.

Les circonstances amenèrent de la façon la plus naturelle la rencontre de Perréal avec Léonard de Vinci. En effet, la position officielle de Perréal comme peintre du roi le conduisit en Italie, lorsque les rois de France y firent leurs grandes cam-

1. *Notice sur Jehan Perréal dit Jehan de Paris*, Lyon, 1858, in-8°.
2. *Jehan de Paris, précédé d'une notice sur M. Renouvier* par Duplessis, Paris, 1861, in-8°.
3. *Essai biographique sur Jehan Perréal dit Jehan de Paris*, Lyon, 1864, in-8°.
4. *Biographies d'architectes, Jehan Perréal, Clément Trie et Edouard Grand*, Lyon, 1874, gr. in-8°, figures.
5. *Jehan Perréal dit Jehan de Paris... recherches sur sa vie et son œuvre*, Paris, in-4°, fig.
6. *Jean Perréal dit Jean de Paris*, Paris, 1896, in-12, fig.

pagnes. Perréal suivit-il déjà Charles VIII lorsque celui-ci passa en Italie en 1494? La question est très douteuse. Mais ce qui est certain, c'est qu'en 1499 Perréal accompagna son maître le roi Louis XII à Milan, où le monarque français fit son entrée solennelle le 6 octobre, et Perréal était alors si hautement prisé comme artiste qu'un des grands protecteurs des arts en Italie, le marquis de Mantoue, François de Gonzague, l'ami de Mantegna, lui proposa de lui commander un tableau. Or, à Milan se trouvait également Léonard de Vinci. D'où un premier contact très vraisemblable entre les deux artistes. En 1502, Perréal et Léonard sont de nouveau tous deux ensemble à Milan. Un enfant monstrueux venait de naître dans cette ville. Perréal et Léonard font également l'un et l'autre, d'après nature, un dessin de ce phénomène. Plus tard, c'est inversement Léonard de Vinci qui se transporte en France où l'appelait l'intelligente admiration de nos rois pour son génie. Et sur la terre de France, les fonctions de Perréal, qui comme « peintre et valet de chambre du roi » se trouve être une façon de collègue de Léonard, sont là pour faciliter la continuation des relations commencées en Italie.

On comprend donc aisément comment Léonard de Vinci qui aimait tant à s'instruire de toutes choses, ayant pu, et en plusieurs occasions, se rencontrer avec Jean Perréal, ait songé à recueillir de lui des recettes de métier, comme l'atteste sa note autographe du *Codice Atlantico*.

Mais Perréal, de son côté, n'a-t-il pas profité en quelque chose de son contact avec Léonard ?

Pour résoudre la question, il faudrait pouvoir interroger les œuvres de Perréal, et malheureusement la détermination de ce qui peut être œuvre authentique de Perréal pose un des problèmes les plus obscurs de l'histoire de l'art français. On ne connaît, en effet, aucune peinture pour laquelle un document probant nous atteste d'une manière directe qu'elle soit dûe au pinceau de Perréal. E. M. Bancel s'est bien efforcé de prouver que Jean Perréal était l'auteur d'un tableau que lui-même,

Bancel, croyait être une allusion aux fiançailles de Charles VIII avec Anne de Bretagne et dont il a, généreusement, fait don en 1894 au musée du Louvre. Mais les arguments invoqués à ce propos ne résistent pas à une sérieuse analyse critique.

D'autres attributions ont été proposées. Moi-même j'ai contribué à en créer une. J'avais, il y a plus de trente ans, signalé[1] comme existant à la Bibliothèque Nationale, et j'ai publié en 1894[2] une admirable miniature qui orne la première page d'un manuscrit, le manuscrit français 14.363, contenant les *Statuts de l'Ordre de saint Michel.* J'ai pu établir que le manuscrit avait été exécuté pour le roi Charles VIII, un des protecteurs de Jean Perréal; j'ai insisté sur ce fait que la miniature n'était pas l'œuvre d'un enlumineur ordinaire, mais la création d'un grand artiste, au sens le plus élevé du mot; enfin je me suis efforcé de montrer, tout en enveloppant ma théorie des règles de prudence voulues, qu'il y avait de sérieuses raisons pour proposer d'attacher à ce morceau d'un ordre exceptionnel le nom de Perréal comme auteur.

Dans la miniature, on voit le roi Charles VIII, auquel apparaît l'Archange saint Michel, accompagné de trois autres anges. De cet archange, l'artiste a fait une femme, comme l'indiquent le bombement de la poitrine à la hauteur des seins et l'affinement de la taille. Et à cette femme, par une ingénieuse flatterie, il a donné des traits qui rappellent ceux de la reine Anne de Bretagne, femme de Charles VIII. Cette ressemblance se reconnaît si l'on opère une confrontation, comme je l'ai fait en 1894, entre la miniature, et une médaille à l'effigie de la reine Anne de Bretagne frappée en 1494 pour la ville de Lyon, en l'honneur du roi Charles VIII et de la reine Anne. Cette médaille, nous savons, par des documents d'archives, qu'elle a été exécutée

1. Au cours de plusieurs communications faites à la Société des Antiquaires de France, en particulier dans la séance de cette société du 3 juin 1888.

2. Cte Paul Durrieu, *Un chef-d'œuvre de la miniature française sous Charles VIII*, paru dans le n° du 15 février 1894, p. 19-22, de la Revue *Le Manuscrit*, et tiré ensuite à part, Paris, 1894, in 4°, avec planche hors texte ajoutée.

précisément, pour le portrait de la reine, d'après un modèle fourni par Jean Perréal.

Le même manuscrit français, dans lequel j'ai trouvé cette admirable miniature me paraissant attribuable à Perréal, renferme (fol. 6) une autre page que j'avais laissée de côté en 1894, mais dont j'ai donné, en 1911, une reproduction intégrale dans le tome Ier du *Bulletin de la Société française pour la reproduction des manuscrits à peintures*[1]. Cette page porte écrit le début d'une copie de l'ordonnance royale de Louis XI portant institution de l'Ordre de saint Michel. Au-dessus de la première ligne du texte une plume très experte a dessiné, en manière d'enjolivement, deux têtes d'hommes barbus, l'une de trois quarts, l'autre de profil.

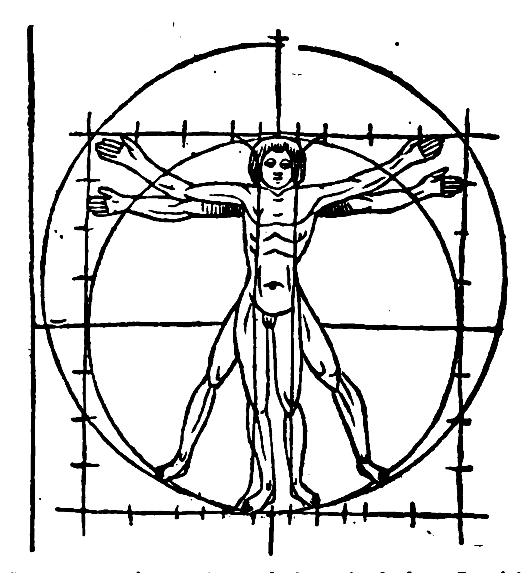
De Maulde La Clavière, qui avait été mis sur la voie du manuscrit par mon travail de 1894, s'est demandé si l'on ne pouvait pas voir dans ces têtes un portrait de Perréal lui-même[2]. Mais il y a quelque chose qui frappe avant tout, c'est que la tête de trois-quarts présente des analogies avec la physionomie de Léonard de Vinci, telle que nous la connaissons par plusieurs effigies du grand maître. Cette analogie a été remarquée par M. Léon Dorez. Dans un travail qui vient de paraître, celui-ci a soutenu, d'une manière très intéressante, la théorie que nous pourrions avoir dans ce dessin une évocation des traits de Léonard, tracée de la main de Perréal[3]. La thèse est infiniment séduisante. Cependant M. Dorez a eu soin de se montrer prudent. Est-il bien sûr, en effet, que la tête soit un portrait de Léonard? Le dessin, d'autre part, est-il du même artiste qui a peint l'admirable miniature initiale du manuscrit, que j'avais proposé de restituer à Perréal? Les deux points peuvent prêter à la controverse.

En réalité nous possédons, en ce qui concerne les travaux de Perréal envisagé comme dessinateur, uniquement une seule

1. Planche IV, illustrant une étude d'ensemble sur *Les Manuscrits des Statuts de l'Ordre de saint Michel*, qui a été aussi tirée à part, Paris, 1911, in-4.
2. De Maulde, *op. cit.*, p. 83.
3. Léon Dorez, *Léonard de Vinci et Jean Perréal* (*Conjectures*), p. 67 à 86 du volume collectif ; *Léonard de Vinci, 1519-1919*, Rome, s. d. [1919], in-8°.

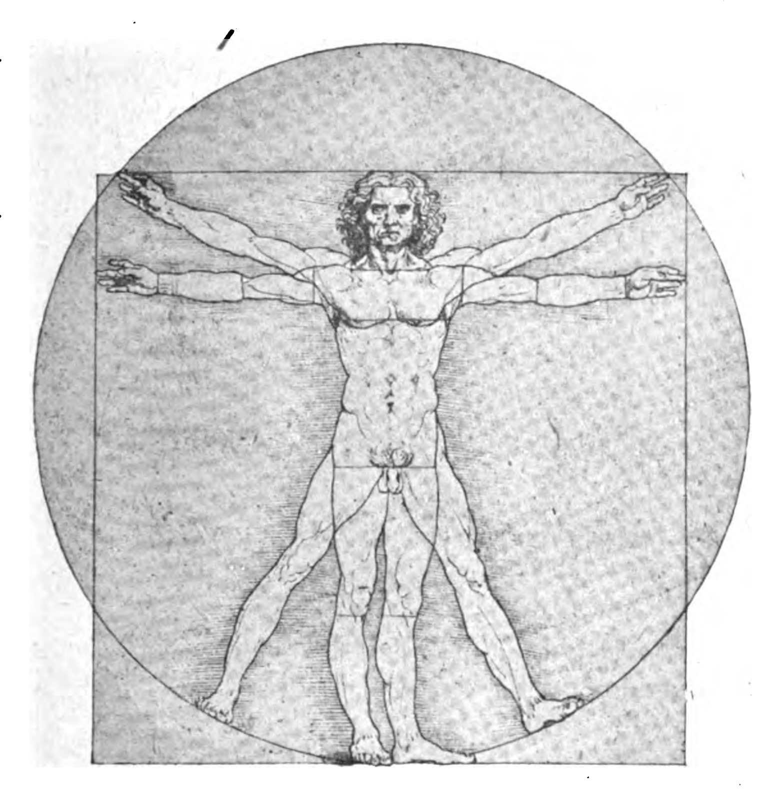
indication formelle et directe. Celle-ci nous est donnée par le fameux Geoffroy Tory dans son ouvrage du *Champfleury*, dont la première édition fut achevée d'imprimer le 28 avril 1529, mais dont Geoffroy Tory, comme il l'indique lui-même, avait conçu l'idée dès le mois de janvier 1524 (1523, ancien style).

Sur le verso du feuillet marqué XLVI de ce volume, Tory a inséré une gravure représentant, en deux compartiments superposés, les lettres I et K dont la forme serait rappelée, suivant Tory, par deux figurines d'hommes nus, debout, qui écartent leurs bras et leurs jambes; l'un des deux hommes, celui qui figurerait l'I, ayant quatre bras et quatre jambes. Chacune de ces figurines d'hommes nus est inscrite dans un carré exact, ce carré étant lui-même placé dans un cercle dont la circonférence vient toucher en son milieu la base du carré. Dans le texte du *Champfleury*, Geoffroy Tory dit à propos de cette image : « Figure que j'ai faicte après celle qu'un mien seigneur et bon amy Jehan Perréal, autrement dit Jehan de Paris, varlet de chambre et excellent peintre des rois Charles huitiesme, Louis



Gravure d'après une figure de la main de Jean Perréal.

douxiesme et François premier, m'a communiquée et baillée, moult bien pourtraicte de sa main ». Nous avons donc là, incontestablement, la reproduction d'une figure *pourtraicte de la main de Perréal.*



Dessin de Léonard de Vinci conservé à Venise.

Les deux parties superposées de la gravure du *Champfleury*, l'I et le K, sont intimement liées entre elles par une communauté d'idée et de disposition générale. Seuls le nombre et un peu l'attitude des bras et des jambes diffèrent d'une figurine à l'autre. Or la moitié supérieure qui donnerait un I suivant Tory, montrant un homme nu, à quatre bras et à quatre jambes, dont les extrémités des membres touchent aux lignes du carré lui même englobé dans un cercle, prête à une observation

inattendue, et en même temps si facile à faire que je suis vraiment tout à fait surpris d'être le premier à y avoir songé. Cette observation, c'est que la figure dont Tory fait honneur à Perréal, et dit avoir été « pourtraite » de sa main, est absolument inspirée, au point que l'on pourrait presque songer à un cas de démarquage, d'un dessin de Léonard de Vinci, dessin dont l'original, célèbre et plusieurs fois reproduit[1], se trouve au Musée de l'Académie des Beaux-Arts à Venise. Ainsi nous ne connaissons qu'un seul exemple plastique de l'habileté de main de Perréal qui soit authentiqué directement par un témoignage de l'époque de l'artiste ; et le morceau, du moins pour celle de ses moitiés sur laquelle on peut raisonner — la seconde moitié étant d'ailleurs tout à fait analogue à la première — dérive nettement de Léonard. Voici donc la trace certaine d'une influence exercée par le grand génie Italien sur le Français, si prisé de ses contemporains, qui fut peintre en titre de rois de France depuis Charles VIII jusqu'à François Ier.

Mais tout n'a pas été dit sur Jean Perréal, tant s'en faut. Pour l'époque où celui-ci florissait comme peintre officiel de la Cour de France, plusieurs contemporains nous parlent d'un poète que l'on mettait sur le rang des meilleurs écrivains français de l'époque et qui est appelé également Jean de Paris. Jean de Paris poète, est-il le même que Jean de Paris peintre, autrement dit que Jean Perréal ? Il pouvait, il y a quelque temps encore, subsister un doute, car, à la fin du xve siècle et au début du xvie, le surnom de Jean de Paris a été aussi porté par d'autres personnages que Jean Perréal ; on a cité, par exemple, Jean Bricet, *dit* Jean de Paris, chirurgien du roi Charles VIII ; Jean Le Roy, *dit* Jean de Paris, qui aurait écrit des vers. Plusieurs bons esprits ont fortement hésité pour l'assimilation de Jean de Paris poète avec Perréal.

Aujourd'hui les conditions ont changé. La lumière a été faite par une découverte, précieuse pour l'histoire de l'Art

1. Notamment dans Richter, *op. cit.*, t. I, planche XVIII, en regard de la page 182, et Eugène Muntz, *Léonard de Vinci*, Paris, 1899, in-4°, p



JEAN PERRÉAL

MINIATURE PEINTE POUR JACQUES LE LIEUR

(Bibliothèque Nationale, Ms. français 379, fol. 1)



JEAN PERRÉAL

MINIATURE PEINTE POUR JACQUES LE LIEUR

(Bibliothèque Nationale, Ms. français 379, fol. 10)

français, et que l'on doit au grand érudit, trop tôt enlevé à la science française et à l'attachement pour sa personne de tous ceux qui le connaissaient, mon cher et éminent confrère de l'Institut : Emile Picot.

M. Emile Picot s'est occupé, vers les dernières années de sa vie, d'un noble Normand de la première moitié du XVI[e] siècle, Jacques Le Lieur, mort vers 1550 âgé d'environ 75 ans, qui tout en ayant eu une grosse situation administrative, ayant été échevin de Rouen, député aux Etats de Normandie et président de cette assemblée, « croyait être poète », suivant l'expression de M. Emile Picot, et a écrit un certain nombre de compositions en vers. Parmi de ses poésies retrouvées et publiées par M. Emile Picot dans une publication parue à Rouen en 1913 [1], figure une correspondance, de deux épîtres en vers, échangée entre Jacques Le Lieur et Jean de Paris le poète. Or cette correspondance : lettre de Le Lieur à Jean de Paris et réponse de ce dernier, apporte des précisions décisives sur l'identité de Jean de Paris le poète avec le peintre Jean Perréal. Il me suffira de citer ce vers, placé vers le milieu de la réponse de Jean de Paris à Le Lieur :

> « Jehan est mon nom, mon surnom PERRÉAL »,

et cet autre vers qui termine la réponse, en valant signature :

> « Et plege de cueur gay ton amy : PERRÉAL. »

Cette correspondance poétique de Perréal avec Le Lieur ouvre des aperçus extrêmement remarquables, et tels que je n'en connais pas d'analogues en France pour une date aussi ancienne, sur la psychologie de Perréal envisagé en tant qu'artiste ; nous y entendons Perréal lui-même nous faire sa profession de foi de peintre. Il nous apparaît comme un adepte du naturalisme. Il se déclare :

> « Immytateur de dame Nature,
> « Au vif tirant par fintive peinture.

1. *Notice sur Jacques Le Lieur, échevin de Rouen, et sur ses Heures manuscrites*, en tête d'une reproduction des dites Heures publiée pour la Société des Bibliophiles normands, Rouen, 1913, petit in-4° carré.



Certes il n'oublie pas

« Vifves couleurs ne juste perspective,

mais avant tout il cherche à donner l'impression de la vie, tout en respectant en même temps les principes du dessin rigoureux et les règles de l'observation des lignes :

« Et bien que j'aye un peu de geometrie
« Par le compas, et propre symetrie,
« Phizonomye en qui le vif conciste :
« Là gist le point que doit savoir l'artiste,
« Et les couleurs couvrent a point le trect ;
« Mais le plus fort est que tout soit pourtraict
« Bien justement, et de bonne mesure,
« Ou autrement il n'aproche nature.

« Approcher la nature » : ce dernier trait rappelle un vers imprimé dès le XVIe siècle, et maintes fois cité, de Jean Le Maire de Belges qui, dans la *Plainte du désiré*, s'adressant à un autre peintre, lui donne ce conseil :

« Vien veoir nature avec Jehan de Paris ».

Jacques Le Lieur, d'ailleurs, dans les textes publiés par M. Picot, et qui témoignent d'une admiration sans borne pour les œuvres de l'artiste, proclame aussi cette supériorité de Perréal dans l'observation de la vérité :

« Il fait si bien jambes, pieds, corps et vis [visages]
« Quoiqu'ils ne vivent, ils semblent estre vifs. »

Ces théories esthétiques de Jean Perréal sont en conformité avec ce qui préoccupait aussi l'esprit de Léonard de Vinci. On sait avec quelle passion celui-ci a scruté la nature, étudié le corps humain et ses diverses parties, quelle attention il a mis dans l'observation de la physionomie, « physionomie en qui le vif consiste » comme nous venons de l'entendre dire par Perréal. On sait encore combien Léonard s'est attaché aux problèmes de géométrie. « J'ai un peu de geométrie » confesse Perréal et l'humble allure voulue de la phrase permet de croire qu'en écrivant : « un peu », Perréal voulait laisser entendre « beaucoup ». « Familiarise-toi d'abord avec la perspective,

apprends ensuite à connaître les mesures de l'homme » : expose le *Traité de la peinture* de Léonard; de son côté, après avoir parlé de géométrie, Perréal affirme aussi que « le plus fort est que tout soit pourtraict... de bonne mesure. » Nous pouvons ajouter que, dans son épître à Le Lieur, Perréal fait un parallèle entre le peintre et le poète ; et ce même parallèle remplit une partie du premier livre du *Traité de la Peinture* de Léonard.

Jean Perréal et Léonard de Vinci se sont donc rencontrés non-seulement d'une façon effective, mais aussi intellectuellement pour la manière dont l'un et l'autre concevaient quelques-uns des principes primordiaux de leur art.

Toutefois, je le reconnais, les deux maîtres peuvent avoir eu les mêmes idées d'une manière personnelle et indépendante; mais le rapprochement n'en est pas moins fort attachant à constater.

Les poésies de Jacques Le Lieur fournissent encore un autre filon à exploiter.

Il y a plusieurs cas où ces poésies nous sont parvenues dans des manuscrits de luxe ornés de miniatures. M. Picot s'est demandé, étant donné les rapports d'amitié qui ont uni Le Lieur et Jean Perréal, si Perréal n'aurait pas pu être appelé parfois à coopérer à l'illustration de ces manuscrits à peintures. Par elle-même l'idée est très vraisemblable. On sait, en effet, d'une façon certaine, que Perréal a peint dans des manuscrits contenant des « chansons », par conséquent des poésies. Une lettre du roi Louis XII à « Monsieur de Montmorency », écrite en 1507 alors que le souverain était en Italie, est significative à cet égard : « Quand la chançon sera faite par Fenyn, dit Louis XII, et vos visaiges pourtraits par Jehan de Paris, ferez bien de les m'envoyer, pour montrer aux dames, de par deça, car il n'y en a point de pareils. »

Dans une des conversations que nous avons souvent eues ensemble, M. Picot attira mon attention, à cet égard, sur un très riche manuscrit de la Bibliothèque Nationale que je connaissais du reste de longue date, le manuscrit français 379,

contenant un *Recueil de chants royaux, de ballades et de rondeaux* ; et me suggéra d'examiner si, parmi les peintures qui le décorent, il ne s'en trouveraient pas qui puissent être de la main de Perréal. M. Picot est revenu sur cette idée dans sa notice imprimée sur Jacques Le Lieur[1].

Or voici ce que j'ai constaté. Les miniatures du manuscrit français 379, au nombre de 60[2] sont de différentes mains et d'une qualité très inégale. La plupart ne sont que des œuvres de praticiens et souvent même d'ordre assez vulgaire. Mais cinq ou six peintures, vers le début du volume, se détachent sur l'ensemble, marquées au contraire de qualités exceptionnelles Bien qu'elles soient traitées parfois dans certaines parties avec une liberté de pinceau un peu rapide, elles révèlent la main, non plus d'un enlumineur de profession, mais d'un grand artiste. Comme valeur d'art, elles s'élèvent au même niveau que le frontispice des *Statuts de l'Ordre de Saint-Michel* que j'ai publiée en 1894. Et les mérites qui éclatent en elles ce sont justement ceux auxquels Perréal dit lui-même qu'il s'attachait avant tout, sentiment de la vie, accentuation des physionomies (très sensible, par exemple dans la tête d'un charmant petit portrait de François Ier jeune que renferme la seconde miniature du livre), étude de l'anatomie de corps, observation stricte des règles de la perspective.

Il y a donc bien des raisons concordantes pour attribuer ces beaux morceaux de peintures, illustrant un manuscrit fait pour un grand ami de Perréal, à Perréal en personne.

1. Parmi les peintures du manuscrit français 379 « il en est un certain nombre de tout premier ordre, a écrit M. Picot, qu'on ne peut attribuer qu'à un grand artiste... On est tenté de croire que Le Lieur, qui professait pour Jean Perréal une admiration sans bornes, lui aura confié la décoration du recueil » (*Notice sur Jacques Le Lieur*, p. 74).

2. Je ne parle que des miniatures (de la grandeur d'un quart de page) qui illustrent le manuscrit proprement dit des *Chants royaux*. Il y a en outre, à la fin du volume neuf très grandes peintures à pleines pages, d'apparence brillante, mais en réalité d'une qualité très secondaire, qui accompagnent un poëme intitulé : *La Chasse d'un cerf privé*.



C'est là un premier côté de la question. En voici un autre.

La première de ces miniatures, placée en tête du texte, montre la Vierge assise sur un rocher, ayant l'Enfant Jésus debout près d'elle, tandis que, plus en arrière, se dresse un groupe de jeunes femmes, dont deux fort dévêtues. Or, dans cette composition, et c'est à quoi je veux surtout en venir, transparaît un reflet du style de Léonard de Vinci, soit dans la madone assise, rappelant un dessin de la collection Bonnat qui a été publié comme un exemple caractéristique du type de la Vierge adopté dans l'entourage de Léonard[1], soit dans les airs de têtes des jeunes femmes à moitié nues du second plan. Déjà d'ailleurs, il y a près de 80 ans, en 1840, Paulin Paris, un des premiers érudits qui se soient passionnés pour les miniatures des manuscrits, avec un goût souvent très averti, disait de la miniature en question qu'elle « semble l'ouvrage d'un excellent peintre, peut-être d'un élève de Léonard de Vinci »[2].

Je signalerai encore une autre miniature placée au folio 10 du manuscrit, représentant Adam et Ève dans le paradis terrestre, debout l'un en face de l'autre auprès de l'arbre de la science, Eve de face, Adam vu de dos, la composition symbolique de la lutte entre le bien et le mal étant complétée par une figure du Christ sur la gauche et l'indication d'un démon sur la droite du tableau. Le corps nu d'Adam est traité par l'artiste avec une recherche de la vérité anatomique, un effort pour rendre le jeu des muscles dont je ne connais pas l'analogue dans aucune peinture française antérieure à 1540, et qui rappelle en revanche de très près certaines des célèbres études de Léonard[3]. Ici, de nouveau, Paulin Paris eût pu parler avec raison d'un élève — disons plus exactement « d'un imitateur » — de Léonard de Vinci.

1. Cf. Eugène Muntz, *Léonard de Vinci*, p. 73.

2. Paulin Paris, *Les manuscrits françois de la Bibliothèque du Roi*, t. III (Paris 1840, in-8) p. 257.

3. Voir par exemple, le dessin de Léonard reproduit par Eugène Muntz, *op. cit.* planche en regard de la page 260.

Jacques Le Lieur n'a pas été seul à jouir de l'amitié de Perréal. Sur ce terrain des relations de Perréal dans le monde des lettrés et des savants de son temps, il reste beaucoup de choses neuves à découvrir ou à mettre en lumière. Jean Perréal fut notamment très lié, ayant même composé à son adresse un petit poème sur *l'Amitié*, avec un personnage qui, comme lui, se piquait de littérature, comme lui était d'origine lyonnaise, comme lui encore fut attaché à la maison royale et porta ce titre de valet de chambre du roi dont Perréal fut également décoré, Pierre Sala, successivement écuyer, valet de chambre, puis maître des requêtes ordinaires de l'hôtel du roi, épris des souvenirs de l'Antiquité au point d'avoir voulu, pour posséder des ruines romaines, devenir propriétaire du domaine de l'Antiquaille sur Lyon [1].

Pierre Sala, l'ami de Perréal, épousa une jeune veuve dont les contemporains ont vanté le charme et la distinction, Marguerite Bullioud, sœur d'un futur évêque de Bazas. J'ai retrouvé au Musée Britannique, dans le fonds Stowe, manuscrit nº 955, un témoignage de l'amour de Pierre Sala pour sa Marguerite. C'est un petit recueil d'emblèmes et de devises, qui constitue presque plutôt un très joli bibelot qu'un livre courant, par la recherche raffinée qui a présidé à son exécution matérielle, le texte, notamment, y étant tracé en lettres d'or sur des feuillets de parchemin teint en pourpre, à la manière des manuscrits de grand luxe de l'Antiquité et de l'époque carolingienne.

A la fin du manuscrit est un portrait vu en buste, de trois quarts, de Pierre Sala [2]. Ce portrait est une pure merveille d'exécution, un des plus délicieux morceaux que nous ayons de la peinture française au début du XVIe siècle, très supérieur,

1. Cf. Georges Guigue, *Le livre d'amitié dédié à Jehan de Paris par l'equyer Pierre Sala, lyonnois*, Lyon, 1884, in-8°.

2. Le manuscrit Stowe 955 renferme encore 12 autres miniatures, qui ne sont pas de la même main que le portrait et qui ne peuvent être mises en parallèle avec celui-ci, sans être cependant, par elles-mêmes, dénuées de mérite.



par exemple, pour la finesse et l'esprit, à ce que savait faire Jean Bourdichon. D'après les particularités de facture, qui rappellent tout à fait les plus belles miniatures décrites plus haut du *Recueil de chants royaux* fait pour Jacques Le Lieur, et étant données d'autre part les étroites relations d'amitié qui unissaient Pierre Sala, comme Jacques Le Lieur, à Perréal, nul doute que ce portrait ne doive être considéré comme un exemple de ces « visages pourtraits par Jehan de Paris » mentionnés dans la lettre du roi Louis XII que j'ai citée et dont le maître ornait les poésies des littérateurs de son temps.

En regard de ce ravissant portrait de Pierre Sala par Jean Perréal, est écrite, sur le milieu de la page qui lui fait face, une phrase en latin. Et ici se présente une particularité exceptionnelle autant qu'intéressante. La main, qui a tracé cette phrase en face du portrait de Sala par Perréal, *a imité l'écriture de Léonard*, cette imitation étant rendue très sensible par ce fait que, suivant la caractéristique bien connue des manuscrits de Léonard, la phrase est écrite à l'envers, avec les lettres retournées.

Ainsi dans mon enquête pour éclairer la question que j'ai posée au début de cette étude, j'ai rencontré plusieurs faits qui me paraissent autant de reflets, dans l'ordre plastique, de ces rapports personnels que Léonard de Vinci a eus avec Jean Perréal, « Gian di Paris » comme l'appelait Léonard.

Parmi ces faits, il en est tout au moins un qui est incontestable, et sur lequel je reviens en terminant, c'est l'étroite liaison de cette gravure du *Champfleury*, que Tory affirme reproduire une image « moult bien pourtraicte de la main de Perréal », avec le dessin de Venise, que l'on peut dire de même « moult bien pourtraict de la main de Léonard de Vinci ».

Comte Paul Durrieu.

LA COLLECTION ARMINGAUD

A LA

BIBLIOTHÈQUE NATIONALE

(Manuscrits italiens 2242-2260)

Jean Armingaud est l'un des érudits français qui ont exploré avec le plus d'ardeur, de curiosité et de persévérance les archives italiennes, à une époque où elles étaient moins accessibles que de nos jours. C'est l'ample moisson de copies rapportées par lui d'Italie, et auxquelles il avait réussi à joindre un certain nombre de documents originaux, qui forme la série de dix-neuf volumes dont on trouvera l'inventaire ci-après.

Nous devons à Ludovic Drapeyron, qui fut son camarade de promotion à l'École normale, une très attachante biographie de ce fervent ami de la nouvelle Italie[1]; nous ferons, dans les pages qui suivent, plus d'un emprunt à cette notice.

Jean-Jacques-Marc Armingaud, né le 29 mars 1841, à Saint-Pons (Hérault), entra à l'École normale en 1859, le plus jeune de sa promotion, fut reçu, en 1862, le premier au concours de l'agrégation d'histoire, qui venait d'être rétablie, et nommé, le 10 octobre de la même année, membre de l'École française d'Athènes. Chargé, à son retour en France, en 1864, d'un cours d'histoire au lycée Charlemagne, il devint titulaire d'une

1. *Association des Anciens élèves de l'École normale*, année 1890, p. 36-42. Drapeyron se proposait de consacrer ultérieurement, avec le concours d'Ernest Séligmann, une « étude moins rapide » à son ancien camarade (p. 37 de la Notice) ; il ne semble pas que ce projet ait eu de suite. — Sur Armingaud, voir encore Georges Radet, *L'Histoire et l'Œuvre de l'École française d'Athènes* (1901), p. 402, 451, 456.

chaire d'histoire, l'année suivante, au collège Rollin, et, quinze ans plus tard (1880), au lycée Henri IV. Il avait, en outre, assumé la double charge d'un cours d'histoire à l'École spéciale militaire de Saint-Cyr (1870-1873), et de leçons professées au cours de jeunes filles dit « de l'Hôtel de Ville », à la Mairie du Temple. Il mourut à Paris, âgé seulement de 48 ans, le 24 août 1889.

Arrivé en Grèce à une époque de crise et d'anarchie [1], le jeune « Athénien » avait dû, dit-il, renoncer aux travaux purement grecs et s'interdire des explorations que l'état du pays rendait impossibles [2]. Aussi avait-il songé à l'Empire grec plutôt qu'à la Grèce elle-même, et c'est entre Constantinople et Venise qu'il partagea ses études. Les recherches qu'il entreprit alors, principalement dans les archives vénitiennes [3], aboutirent à son premier mémoire, *Essai sur l'histoire des relations politiques et commerciales de Venise avec l'Empire d'Orient*; ce mémoire, soumis en 1865 au jugement de l'Académie des Inscriptions, ne devait paraître qu'en 1868, sous un titre un peu différent [4].

Pendant son séjour à Venise, qui avait duré plusieurs mois, il ne s'était pas, bien loin de là, confiné dans la préparation de ce mémoire; sur le désir, croyons-nous, de Victor Duruy [5], qui

1. Au commencement de 1863.

2. Ce sont les propres termes dont Armingaud se servait dans l'*Avant-propos* à son mémoire sur *Venise et le Bas-Empire*. Ce passage, qui a disparu de la rédaction imprimée de ce travail, avait été repris par F.-D. Dehèque, dans son *Rapport sur les travaux de l'École française d'Athènes pendant l'année 1864-1865* (*Acad. des Inscr. et Belles-Lettres. Comptes-rendus*, Nouv. série, t. I, année 1865, p. 218). En ce qui concerne particulièrement le mémoire d'Armingaud, ce rapport est élogieux, avec quelques critiques.

3. Le séjour d'Armingaud à Venise est mentionné par Armand Baschet, *Les Archives de Venise, Histoire de la chancellerie secrete* (1870), p. 106. « La bibliothèque de Saint-Marc l'attira aussi, dit-il, et il prit copie des *Discours politiques de Nicetas Chorisata* [corr. *Choniata*], écrivain grec du commencement du XIII[e] siècle. »

4. Numéro 5 de la Bibliographie qui suit.

5. « Sur le désir du Ministre de l'Instruction publique », dit Drapeyron, p. 39 de sa Notice. Il est assez peu probable qu'il s'agisse de M. Rouland. Dans l'Introduction à son volume *Venise et le Bas-Empire* (p. II-III), Armingaud exprime à M. Duruy sa vive reconnaissance pour la haute bienveillance dont « le meilleur et le plus aimé des maîtres » lui « a donné tant de témoignages ».

avait été son maître au lycée Henri IV d'abord, puis à l'École normale, et qui avait été appelé, en 1863, au Ministère de l'Instruction publique, il avait poursuivi une enquête sur la situation morale, politique et économique de Venise, alors sous la domination autrichienne; de cette enquête, menée avec autant de célérité que d'intelligence, sortit, dans le courant de l'été de 1864, un curieux petit livre, qui eut, au témoignage de M. Drapeyron[1], un grand retentissement, et auquel les circonstances actuelles donnent un renouveau d'intérêt : *La Vénétie en 1864*[2]. Avec une maturité d'esprit remarquable chez un jeune homme de 23 ans à peine, Armingaud y étudiait successivement, en cinq chapitres : *l'Opinion publique, le Gouvernement, l'Armée et les Fortifications, les Intérêts matériels, l'Istrie*. La croix des saints Maurice et Lazare[3] venait, avant la fin de cette même année, récompenser l'auteur de ce généreux manifeste.

Armingaud avait pris un premier contact avec les archives d'Italie. Dès lors, l'Italie ne devait cesser de l'attirer. Aux vacances il y revenait souvent, surtout à Florence. C'est pendant son premier séjour dans la Péninsule (1863-1864)[4] qu'il conçut la première idée d'un grand ouvrage, — qui peut-être, dans sa pensée, devait lui servir un jour de thèse de doctorat[5], — sur Cosme de Médicis et son temps. En 1875, il avait en partie achevé la rédaction du premier Livre, sorte d'Introduction au travail projeté[6]. Cette étude préliminaire, intitulée : *État de*

1. P. 39 de sa Notice : «... sa *Vénétie en 1864*, qui eut un grand retentissement en France et au dehors, et dont s'alarma et même s'irrita l'Autriche. »

2. Numéro 3 de la Bibliographie qui suit.

3. Le diplôme fut adressé le 19 septembre 1864 au député Cavalletti pour être envoyé à Armingaud (cf. ms. italien 2260, fol. 109); le 1er octobre suivant, F. Coletti, écrivant, de Milan, à Armingaud, parle de « Cavalletto » comme de leur « comune ed egregio amico » (*ibid.*, fol. 110); en *post-scriptum* Coletti ajoutait *ibid.*, fol. 111 v°) : « Tutti gli amici furono lietissimi della giusta ricompensa esseguitavi dal Governo Italiano pel bel vostro lavoro sulla Vénétie. »

4. Drapeyron, p. 40 de sa Notice.

5. Armingaud avait dressé une liste des thèses des Facultés des Lettres, relatives à l'Italie et plus particulièrement à Florence, publiées de 1869 inclus à 1874 ou 1875, et une liste des articles de la *Revue des Deux Mondes*, relatifs à l'Italie, de l'origine à 1874.

6. C'est le seul des travaux restés manuscrits d'Armingaud, que Drapeyron

l'Italie et de Florence au commencement du XVe *siècle*, se divisait en trois chapitres : *l'Italie et l'indépendance italienne*, *l'Italie du Nord*, *l'Italie méridionale et le Saint-Siège*. En réalité, Armingaud remontait beaucoup plus haut que l'époque indiquée dans le titre. En un peu plus de deux cents pages, il traçait, à grandes lignes, et de main de maître, un tableau de l'Italie au moyen âge, principalement au XIVe siècle. Ce mémoire avait des parties tout à fait remarquables, et il est permis de regretter que l'auteur, jamais satisfait de lui-même et se corrigeant sans cesse, ne se soit pas décidé à le publier; autant et plus peut-être qu'en aucun de ses ouvrages ou mémoires imprimés, on aurait retrouvé, dans cette étude d'ensemble, cette faculté de généralisation, cette fermeté de style, cette constante clarté, que Drapeyron louait justement dans ses écrits[1].

Avant d'entrer dans le cœur même de son sujet, qui était la Vie de Cosme de Médicis, il sentit la nécessité de compléter sa documentation ; et c'est alors qu'afin de poursuivre plus librement qu'il n'avait pu le faire jusque là, ses recherches non seulement à Florence, mais dans diverses archives d'Italie, il sollicita une mission du Ministère de l'Instruction publique. Dans le mémoire qu'il avait rédigé à l'appui de sa demande (25 novembre 1875)[2], il exposait que la correspondance de Cosme de Médicis, laquelle n'avait jamais été publiée, était conservée dans certains dépôts d'archives désignés par lui, et, par l'analyse ou l'indication des lettres dont il avait été amené, lors d'un récent voyage à Florence, à commencer le dépouillement, il donnait une idée de l'intérêt de cette correspondance.

mentionne dans sa Notice (p. 41) ; c'est peut-être à cette Introduction qu'il faisait allusion, quand il parlait (p. 42) des pages auxquelles Armingaud avait pu mettre la dernière main, et qu'il était alors question de publier. — Cf. n° 18 de la Bibliographie qui suit.

1. A propos des prétentions des Empereurs à la souveraineté de l'Italie, il y avait, dans cette Introduction, sur la race allemande, sur sa soif de conquêtes et son absolu mépris de tout droit, des pages d'une vigueur vraiment étonnante, qu'on croirait inspirées par les événements actuels plus encore que par ceux de 1870.

2. Ce mémoire forme le début du ms. italien 2260 ; cf. le n° 6 de la Bibliographie qui suit.

La mission obtenue[1], Armingaud passe de nouveau les Alpes; mais tout de suite il élargit, peut-être outre mesure, le champ de ses investigations. En janvier 1876, il était à Turin. Précisément à cette époque, le surintendant des Archives, Nicomede Bianchi, achevait l'impression du volumineux et précieux inventaire qui a pour titre : *Le Materie politiche relative all'estero degli archivi di Stato Piemontesi* (1876). Armingaud ne résista pas au désir de prendre une connaissance au moins sommaire de l'organisation et des richesses de ce vaste dépôt. Des recherches qu'il entreprit aussitôt, sortirent deux publications connexes : son premier Rapport au ministre, intitulé : *Documents relatifs à l'histoire de France recueillis dans les Archives de Turin*, dans lequel il donnait comme une analyse du volume de Bianchi, et attirait l'attention principalement sur diverses séries de lettres de Mazarin, dont M. Chéruel commençait de publier la correspondance[2], — et un mémoire, plus personnel et d'une portée plus générale, sur *la Maison de Savoie et les Archives de Turin*, mémoire qu'il communiqua, cette même année, à l'Académie des Sciences morales et politiques[3].

C'est dans le courant de cette même année 1876 qu'il commençait le dépouillement méthodique, — lequel devait durer plusieurs années, — des *Filze* de l'*Archivio mediceo innanzi il Principato*. De l'année suivante (2 mai 1877) date son deuxième Rapport (sur les documents contenus dans la *Filza* XIII), bientôt suivi d'un Supplément (15 juin 1877)[4].

Pendant l'année 1877, Armingaud n'avait reçu du Ministère

1. On lit, dans les *Archives des Missions*, 3e série, XV *bis* (1890), p. 21, à la date du 9 décembre 1876 : « M. Armingaud, professeur d'histoire au collège Rollin, est chargé d'une mission à Florence, pour continuer ses recherches relatives à l'histoire de cette ville et particulièrement à la correspondance de Cosme de Médicis. »

2. N° 8 de la Bibliographie qui suit. Ce Rapport est le seul qui ait été publié, des nombreux Rapports adressés par Armingaud au Ministre de l'Instruction publique, au cours des années 1876-1879. — On trouvera la liste de ces Rapports, dressée par Armingaud lui-même, dans le ms. italien 2260, fol. 90 v°..

3. N° 7 de la Bibliographie qui suit.

4. Ms. italien 2260, fol. 20 à 32, et fol. 33 à 52.



aucune indemnité; et, réduit au traitement d'inactivité, il avait dû, semble-t-il, subvenir presque entièrement avec ses propres ressources aux frais de sa mission. Aussi, à la fin de janvier 1878, en même temps qu'il envoyait son troisième Rapport (sur la correspondance de Ruberto Martelli relative au Concile de Bâle)[1], il sollicitait, en vue de la continuation et de l'achèvement de sa tâche, le concours pécuniaire du Ministère[2]. Son appel dut être entendu, car, à partir de ce moment, et surtout pendant l'année 1879, l'infatigable chercheur, secondé dans son travail par toute une équipe de copistes, redouble d'activité.

Pendant l'été de 1878, de juin à septembre[3], Armingaud poursuit la transcription des *Filze*, tandis qu'il achève son quatrième Rapport[4]. Puis, il quitte momentanément Florence, et, en octobre, nous le retrouvons aux Archives de Turin, où il entreprend la copie des dépêches adressées de France à Charles-Emmanuel I, duc de Savoie, par son représentant René de Lucinge, seigneur des Alimes[5].

En 1879, de janvier à octobre, sont continués et enfin achevés, jusqu'à la *Filza* CXXXVII et dernière, les dépouillements de la correspondance des Médicis, dans *l'Archivio mediceo innanzi il Principato*; les résultats de ces dernières recherches sont consignés dans quatre nouveaux Rapports, se succédant à quelques mois d'intervalle[6]. Cette même année, sont explorés l'*Archivio sforzesco* de Milan[7], l'*Archivio storico*

1. Ms. italien 2260, fol. 53-89.

2. La minute de la lettre écrite par Armingaud au Ministre de l'Instruction publique se trouve dans le ms. italien 2260, fol. 54.

3. La plupart des données chronologiques qui suivent, sont empruntées à la collection même, Armingaud ayant très souvent pris soin d'indiquer, sur la couverture des dossiers, la date de la copie et même le nom du copiste.

4. Sur diverses *Filze* contenant des lettres de Cosme ou à Cosme (*Filze* XI, XII, XLIX, etc.).

5. Ms. italien 2253, lequel est entièrement de la main d'Armingaud. — Cette correspondance est très sommairement mentionnée par Nicomede Bianchi, *Le Materie politiche*, etc., p. 555, col. 1.

6. Sur la correspondance d'Averardo dei Medici (15 janvier 1879), — de Giovanni dei Medici (1er mars), — de Pietro dei Medici (28 avril), — choix dans la correspondance de Lorenzo il Magnifico (30 septembre).

7. Cf. ms. italien 2244, fol. 1-111, etc.

Gonzaga de Mantoue[1], et l'*Archivio di Stato* de Modène[2], et Armingaud profite de son séjour dans cette dernière ville pour faire copier, à la *Biblioteca Estense*, le petit traité « Delle Battaglie », de Raimondo Montecuccoli[3].

La mission officielle d'Armingaud ne put se prolonger au-delà de l'automne de 1879[4]; il remonte alors dans sa chaire du collège Rollin, qu'il avait quittée quatre années auparavant. Mais pendant quatre autres années encore, on devait continuer de travailler pour lui dans divers dépôts d'archives ou bibliothèques d'Italie. De 1880 à 1882, il fait reprendre, à Turin, la copie des dépêches de René de Lucinge[5], commencée par lui en 1878, tandis que l'on s'occupe de lui fournir, de Milan et de Florence, la transcription ou les extraits de divers recueils de la correspondance de Pier Candido Decembrio (1880, 1881, et même 1882)[6], notamment des recueils conservés dans un manuscrit de la collection Saporiti et dans un manuscrit de l'Ambroisienne ; M. G. Porro prit soin de collationner pour lui ces copies. L'année 1882 est marquée, en outre, par de nouvelles recherches poursuivies, soit sur les indications d'Armingaud, soit par Armingaud lui-même, — qui aurait fait cette année là un nouveau voyage en Italie, — dans l'*Archivio sforzesco* de Milan[7].

En 1883, le copiste qu'il avait chargé, environ quatre années auparavant, de la transcription du traité « Delle Battaglie », de Montecuccoli, achève, d'après un manuscrit de la même *Biblioteca Estense*, celle de l'ouvrage beaucoup plus étendu

1. Cf. ms. italien 2255, fol. 113-178.
2. Cf. ms. italien 2255, fol. 208-254.
3. Ms. italien 2256, fol. 1-67. — Selon toute vraisemblance, c'est par la grande monographie de Cesare Campori sur Montecuccoli, parue en 1876, et dont il rendit compte dans la *Revue historique* (n° 10 de la Bibliographie qui suit), qu'Armingaud eut connaissance de cet opuscule de l'illustre général, ainsi que de son *Trattato della Guerra* ; ces deux traités y sont signalés comme inédits (p. 526), et le premier y est mentionné à plusieurs reprises (pp. 59, 72, etc.).
4. Cf. Drapeyron. *Notice*, p. 42.
5. Ms. italien 2254.
6. Mss. italiens 2257 et 2258.
7. Cf. ms. italien 2243, principalement fol. 410-428.

du célèbre général, intitulé « Trattato della Guerra »[1]. Enfin, au commencement de 1884, il reçoit encore de Florence un court dossier, qui semble avoir été le dernier[2].

C'est ainsi qu'en l'espace de huit années, de 1876 à 1883 ou 1884, de nombreuses copies de documents ou pièces d'archives des xv[e], xvi[e] et xvii[e] siècles, exécutées à Milan, Turin, Modène, Mantoue et surtout Florence, soit par Armingaud lui-même, soit, sous sa direction, par divers copistes, dont nous avons compté jusqu'à une dizaine, se constitua la collection qui porte son nom.

Il s'en faut d'ailleurs, et de beaucoup, que les dix-neuf volumes dont se compose cette collection, représentent la totalité des papiers, contenus dans un nombre égal de cartons, laissés par lui. Une assez grande quantité de notes jugées complètement inutilisables[3], ont dû être sacrifiées. De même, ont été éliminées des copies faisant double emploi avec des originaux conservés à Paris même ; par exemple, les copies tirées de nos manuscrits italiens 1583-1615 (Archivio sforzesco), ou les transcriptions faites sous ses yeux, en 1884, aux Archives du Ministère des Affaires étrangères, des Instructions données à nos ambassadeurs, depuis les traités de Westphalie, séries Savoie-Sardaigne et Mantoue[4].

En tête de la collection[5] ont été réunis les originaux du xv[e] et du xvi[e] siècles recueillis par Armingaud au cours de ses voyages, et dont le groupe le plus important forme un appréciable complément à la correspondance des Sforza conservée,

1. Ms. ital. 2256, fol. 68-368.

2. Ms. ital. 2252, fol. 174-204.

3. Les notes sur Venise et le Bas-Empire, et surtout sur Cosme de Médicis, étaient particulièrement considérables et témoignaient de recherches très étendues, mais telles qu'Armingaud seul pouvait en tirer parti.

4. Cette publication a été faite, depuis, par les soins du comte Horric de Beaucaire (1898-1899). Il n'y est fait aucune allusion aux copies exécutées antérieurement sous la direction d'Armingaud. N'ont été gardées, dans la collection, que les copies des quelques pièces qui ne figurent pas dans les deux volumes du comte Horric de Beaucaire (ms. italien 2255, principalement fol. 42-107).

5. Ms. italien 2242.

comme il vient d'être dit, dans les manuscrits 1583-1615 de notre fonds italien. — Le dernier volume[1] a été constitué à l'aide de mémoires ou de rapports relatifs à la mission d'Armingaud, auxquels on a joint un petit nombre de pièces de caractère personnel, et les très rares lettres retrouvées dans ses papiers[2].

« Les circonstances ont fait qu'Armingaud n'a pu lui-même profiter de son œuvre ; il faut du moins qu'elle ne soit pas perdue pour le pays », écrivait Ludovic Drapeyron en terminant sa Notice. Elle ne le sera pas entièrement, les matériaux amassés par lui au cours de tant de campagnes érudites étant désormais à la disposition des travailleurs.

Bibliographie.

Comme complément aux pages qui précèdent, il nous paraît indispensable de donner ici la bibliographie de l'œuvre imprimée, presqu'entièrement italienne par son objet, de Jean Armingaud ; mais cette bibliographie ne laisserait qu'une idée très imparfaite de l'activité littéraire de l'auteur, si nous ne la faisions suivre de l'indication de ceux de ses travaux qui sont restés manuscrits, les uns encore à l'état d'ébauche, les autres plus ou moins poussés.

1. Ms. italien 2260.

2. Notamment deux lettres de Giuseppe Canestrini, — l'éditeur des Œuvres inédites de Guichardin et, avec Abel Desjardins, des *Négociations diplomatiques de la France avec la Toscane*, — avec qui Armingaud semble avoir été en relations assez étroites, à partir de 1863.

I. — *Ouvrages imprimés.*

1. [1860]. — **Étude sur la correspondance de Voltaire avec de Cédeville et de Formont. Versailles, Cerf.**

Nous ne connaissons ce mémoire que par la mention qu'en fait Ludovic Drapeyron, Notice précitée, p. 37.

2. 1863. — Une Confédération italienne au XVIe siècle, et le lieutenant général Guichardin, d'après ses dépêches inédites. (*Journal des Débats* des 24 et 25 octobre 1863.)

D'après le t. IV, 1re partie, des *Opere inedite di Francesco Guicciardini* publiées par G. Canestrini. — Ces deux articles auraient été insérés sur la demande de Silvestre de Sacy (Drapeyron, *Notice*, p. 39).

3. 1864. — La Vénétie en 1864. Paris, Hachette [1864], sans nom d'auteur; in-8°, 160 p.

Le titre était originairement : *La Vénétie depuis 1859, État moral, politique, économique du pays.* Il a été gardé pour le *Résumé général* qui termine le volume imprimé (p. 149-160). — Le manuscrit d'Armingaud portait la date : « Venise, mars 1864. » Le volume a dû paraître au mois de juin suivant.

4. 1866. — Discours [sur l'art de voyager] prononcé à la Distribution solennelle des Prix du collège Rollin, du mardi 7 août 1866. Paris, impr. E. Donnaud, 9, rue Cassette, 1866, in-8° de 13 p.

5. 1868. — Venise et le Bas-Empire. Histoire des relations de Venise avec l'Empire d'Orient depuis la fondation de la République jusqu'à la prise de Constantinople. Paris, Imprimerie impériale, 1868, in-8° de III-149 p. (Extrait des *Archives des Missions scientifiques et littéraires*, tome IV, 2e série.)

Cf. *Académie des Inscriptions et Belles-Lettres. Comptes-rendus*, Nouv. série, t. I, année 1865, p. 77-78 et 218-220 (Séances des 24 mars et 21 juillet). — Le manuscrit original portait la date 1864-1865; il avait été soumis, en 1865, à l'examen de MM. E. Miller, E. Beulé, Dehèque et L. Renier, membres de la Commission de l'École d'Athènes, et de MM. E. Egger et Brunet de Presle, président et vice-président de l'Académie. — D'un *Avant-propos* qui n'a pas été conservé, du moins sous sa forme originale, il ressort que ce volume devait être suivi d'au moins un second, l'auteur se proposant de poursuivre son travail jusqu'à l'époque moderne.

6. 1876. — Cosme de Médicis et sa correspondance inédite [1429-1464], dans : *Séances et travaux de l'Académie des Sciences morales et politiques. Compte-rendu*, 36e année, Nouvelle série, t. VI, 1876, 2e semestre, p. 550-578.

Cf. le Mémoire présenté par Armingaud à la Commission des Missions, à l'appui de sa demande, 25 nov. 1875 (ms. ital. 2260, fol. 1-19).

Ce Mémoire avait été lu par Jules Zeller, — qui semble, en cette occasion et en d'autres, s'être fait le patron de son ancien élève de l'École normale, — à la

séance du 4 mars 1876; cf. *Séances et travaux*, etc., 35e année, Nouvelle série, t. V, 1876, 1er semestre, p. 916.

Armingaud rappelle ici (p 559) que, « étudiant depuis de longues années la vie de Cosme de Médicis..., [il a,] dans un dernier voyage à Florence, commencé le dépouillement de sa correspondance privée ».

Ce Mémoire, qui ne devait être, dans la pensée de l'auteur, qu'une « première étude » (p. 576), est plein de renseignements intéressants sur les richesses contenues dans l'*Archivio mediceo innanzi il Principato*; la seconde partie est presque tout entière (p. 564-576) consacrée à la *Filza* ou liasse XI, renfermant 671 lettres adressées à Cosme.

7. 1877. — La Maison de Savoie et les Archives de Turin, dans : *Séances et travaux de l'Académie des Sciences morales et politiques. Compte-rendu*, 37e année, Nouvelle série, t. VII, 1877, 1er semestre, p. 534-555, et t. VIII, 1877, 2e semestre, p. 31-66 et 566-590.

La lecture de la première partie de ce Mémoire avait été faite, par Jules Zeller, à la séance du 23 septembre 1876; cf. *Séances et travaux*, etc., 36e année, Nouvelle série, t. VI, 1876, 2e semestre, p 910. — La première partie du Mémoire est suivie d'observations de MM. Ch. Giraud, Jules Zeller et Nourrisson; cf. *Séances et travaux*, etc., 37e année, Nouvelle série, t. VII, 1877, 1er semestre, p. 555-558. — D'après Ch.-V. Langlois et H. Stein, *les Archives de l'Histoire de France*, p. 771, il aurait été fait un tirage à part de ce Mémoire.

8. 1878. — Documents relatifs à l'histoire de France recueillis dans les Archives de Turin. Rapport de M. Armingaud sur sa mission en Italie (Séance du 4 décembre 1876), dans : *Revue des Sociétés savantes des Départements...*, 6e série, t. V (année 1877, 1er semestre), Paris, 1878, p. 126-160.

C'est le premier des Rapports envoyés par Armingaud au cours de sa mission, et le seul, à ce qu'il semble, qui ait été publié. — Cf. *Revue des Sociétés savantes.....*, 6e série, t. IV (année 1876, 2e semestre), Paris, 1877, p. 329 (Séance du 6 novembre), et p. 336 (Séance du 4 décembre). — Le Mémoire original était daté du 13 mars 1876.

9. 1878. — Compte-rendu de : *Storia della diplomazia della Corte di Savoia*, scritta da Domenico Carutti, vol. 1° et 2° (1494-1663), Roma, Torino, Firenze Bocca), 1875-1876, — dans *Revue historique*, 3e année, t. VII, mai-août 1878, p. 459-469.

10. 1879. — Compte-rendu de : *Raimondo Montecuccoli, la sua famiglia e i suoi tempi*, dal marchese commendatore Cesare Campori, Firenze, Barbèra, 1876, — dans *Revue historique*, 4e année, t. XI, septembre-décembre 1879, p. 196-205

11. 1881. — Compte-rendu de : *Les Médicis*, par Albert Castelnau, 1879, 2 vol., — dans *Revue historique*, 6e année, t. XVII, septembre-décembre 1881, p. 180-186.

12. 1886. — Compte-rendu de G. Claretta, *Storia del regno e dei*

tempi di Carlo Emanuele II, duca di Savoia, 1877-1879, 3 vol., — et de : *Relazioni d'insigni artisti e virtuosi in Roma col duca Carlo Emanuele II di Savoia*, 1885, — dans *Revue historique*, 11ᵉ année, t. XXXII, septembre-décembre 1886, p. 420-432.

II. — *Ouvrages manuscrits.*

13. [1861]. — Institutions fondées ou essayées en France sous le règne de Charles VII.

Travail inachevé. Dossier considérable, composé d'une vingtaine de cahiers; extraits d'imprimés et de manuscrits; quelques manuscrits de la Bibliothèque alors impériale ont été utilisés. Ce travail date certainement du séjour d'Armingaud à l'Ecole normale (1859-1862), et très probablement de 1861. Le sujet venait d'être proposé par l'Académie des Sciences morales et politiques pour le prix Bordin à décerner en 1862. Le terme de rigueur, pour le dépôt des mémoires, était fixé au 31 décembre 1861. Il ne semble pas que l'on ait recueilli, dans les papiers d'Armingaud, même un commencement de rédaction. Deux mémoires furent présentés ; celui qui fut couronné avait pour auteur Vallet de Viriville ; il fut publié, quatre ans après la mort de celui ci, dans la *Bibliothèque de l'École des Chartes*, année 1872, p. 1-118, sous le titre : *Mémoires sur les Institutions de Charles VII.* — Cf. *Séances et travaux de l'Académie des Sciences morales et politiques. Compte-rendu*, années 1860, 4ᵉ série, t. II (t. LII de la Collection), p. 459-460, et t. III (t. LIII de la Collection), p. 186-187, — 1862, 4ᵉ série, t. IX (t. LIX de la Collection), p. 301-302, — 1863, 4ᵉ série, t. XIV (t. LXIV de la Collection), p. 291-295, — et 1864, 4ᵉ série, t. XVII (t. LXVII de la Collection), p. 479-480.

14. 1865. — L'Instruction supérieure en Italie.

Brouillons et notes en vue d'un travail qui ne semble pas avoir été publié. — Armingaud y traitait aussi de l'enseignement secondaire.

15. Après 1867. — Lucien critique d'art, ou Quid Luciani Samosatensis scripta vel Luciano Samosatensi attributa nos de artibus doceant vel explanandis vel judicandis.

Évidemment projet de thèse latine. Quelques points rédigés en français, quelques-uns même en latin.

16. 1868. — Le dernier Empire de Byzance. — I. La Société byzantine et les Lascaris. — II. Histoire d'un fondateur de dynastie [Michel Paléologue].

Deux chapitres, le premier achevé, le second de rédaction incomplète, et destinés l'un et l'autre à la *Revue des Deux Mondes*, d'un ouvrage plus étendu, dont le reste était à peine ébauché, et pour lequel on trouve aussi ces autres titres : *Derniers siècles du Bas-Empire*, ou *Les derniers jours du Bas-Empire, Étude morale et politique.*

17. 1870. — Vie de Bismark.

Étude inachevée, d'une rédaction à peu près définitive, principalement d'après

Hesekiel, *Das Buch vom Fürsten Bismark*, ouvrage dont la première édition a paru en 1869. Il ressort du texte même de cette étude, qu'elle est antérieure à la guerre de 1870-1871 ; elle a donc été écrite dans les derniers mois de 1869 ou dans les premiers mois de 1870. — Armingaud y traite uniquement des origines et de la jeunesse du futur chancelier, jusqu'en 1840 environ. — D'après une note de l'auteur, son idée première semble avoir été d'écrire un « essai sur les lettres et les discours politiques » de Bismark.

18. 1875. — **Cosme de Médicis. Essai sur la République et la civilisation de Florence au xvᵉ siècle.**

Cf. ce qui est dit plus haut de ce mémoire, p. 170-171.

19. [Date incertaine]. — **Rinaldo degli Albizzi e Cosimo di Medici.**

Plan du travail, et rédaction partielle, relative à la politique de Grégoire XII.

Enfin, dans les papiers du laborieux écrivain se sont trouvés divers projets de travaux, dont les titres ne peuvent être mentionnés ici que pour mémoire : *Le Sénat romain sous l'Empire* (1868), *Histoire des Juifs* (1869), *Récits florentins*, xiiiᵉ *et* xivᵉ *siècles*, *La République de Venise et Henri IV, roi de France*, — et quelques articles politiques, notamment sur *la Défense nationale* (Paris, décembre 1870), et sur la *Réforme de l'article de la Constitution de 1875, relatif au recrutement du Sénat.*

(*A suivre.*) L. Auvray.

Variétés

Fragment d'un voyage de Stendhal à Naples en 1817.

Tandis qu'il finissait à Milan son *Histoire de la Peinture*, Beyle s'avisa qu'il était bon de connaître quelques-unes des œuvres dont il parlait. Il s'en fut donc à Rome. pour décrire sur place le *Jugement dernier*, la voûte de la Sixtine, et les autres œuvres de Michel-Ange, qu'il avait jusqu'ici entrevues seulement. Mais, las de ce travail avant même qu'il ne l'eût terminé, il poussa bientôt jusqu'à Naples, où il n'y avait pour lui ni tableaux ni statues, mais de la mer, du ciel, et le beau profil du Vésuve. Là San Carlo et sa musique le reposèrent d'un excès de peinture à fresque.

Sur le grand registre vert-pomme[1] où, les 4 et 5 février, il allait enfin achever d'écrire la description du *Jugement dernier*, devant lequel il n'était plus, le capricieux voyageur jeta ce bref fragment de son journal[2].

Ces pages de Beyle sont inédites sans être tout-à-fait nouvelles. On y reconnaît une première version, spontanée et encore un peu informe, d'un passage de *Rome, Naples et Florence*, qui allait paraître huit mois plus tard, en septembre 1817. Nous savions déjà, par Beyle lui-même, que ce livre charmant était « exactement » son « journal »[3]. On en trouvera ici une nouvelle preuve.

Et les curieux de Stendhal, s'ils se reportent au texte de l'ouvrage[4], ne verront pas sans intérêt avec quelle adresse, disons même avec quel art, il sait nourrir de détails réels, embellir de quelques fantaisies, animer et colorer, la maigreur un peu sèche de ses impressions premières.

PAUL ARBELET.

1. C'est le tome XIII des manuscrits de l'*Histoire de la Peinture* (Biblioth. municipale de Grenoble, R 289). Sur la couverture cette note : « Ce volume a fait avec moi le voyage de 87 jours, du 8 décembre 1816 au 4 mars 1817... »

2. On n'en connaît point d'autres pour cette année 1817, mais on peut supposer que Beyle en écrivit, et que, comme celui-ci, ils vinrent se fondre et disparaître dans son livre.

3. *Corr.*, II, 47.

4. Pages 240 et suiv. de l'édition Lévy, 376 et suiv. (t. I) de la nouvelle édition Champion, dont la publication est imminente.

Naples, 28 janvier 1817[1].

Nous arrivons, M. F., moi, et un être amphibie, à 1 heure après-midi : temps couvert[2], brouillard épais, mais pas froid.

Difficulté de trouver un logement[3]. Quand je suis obligé de prendre l'apparence de l'humeur, l'humeur vient. Chez moi l'apparence emporte le fond.

Hier bon dîner : Maison de [l']*Albergo Reale*[4], à l'entresol. San Carlo est fermé[5]. Je vais avec M. F. aux Florentins[6]. *Paul et Virginie*, musique sans couleur[7] de Guglielmi. Comme j'étais fatigué, j'ai toutes les peines du monde pour ne pas tomber dans un profond sommeil.

Le célèbre Casaciello[8] fait le *grazioso* ; c'est le rôle de Domingo, le bon nègre. Mlle Chabran, voix sans agrément et chantant du nez, fait Virginie. Elle est bien inférieure à Mlle Fabre, dont la tristesse a de temps en temps l'air du sentiment[9]. La Canonici[10], l'ancienne maîtresse de Pacini[11], fait Paul. Pellegrini, basse de Florence, chantant du nez, fait le père de Virginie[12].

1. Dans *Rome, Naples et Florence*, au lieu du 28 janvier : 9 février. — Beyle note en tête de son journal : « Finances : touché 500 francs chez M. Julien à Rome vers le 17 décembre ; puis 500 francs chez M. de Welz à Naples le 29 janvier 1817. »

2. Lecture douteuse. M. Debraye lit : *rare*.

3. « Le croira-t-on ? nous avons couru les auberges pendant cinq heures ; il faut qu'il y ait ici deux ou trois mille Anglais ; je me niche enfin au septième étage, mais c'est vis-à-vis Saint-Charles, et je vois le Vésuve et la mer. » (*Rome, Naples et Florence*, 240.)

4. « Vis-à-vis le Vésuve », au *Largo del Castello* ; Beyle y était déjà descendu en 1811. (*Journ. d'Italie*, 236.)

5. Il venait d'être reconstruit après un incendie.

6. « Saint-Charles n'est pas ouvert ce soir ; nous courons aux Florentins : c'est un petit théâtre en forme de fer à cheval allongé, excellent pour la musique... » (*Rome, Naples et Florence*, 240.)

7. « Symphonie extrêmement travaillée, trente ou quarante motifs se heurtent, ne se laissent pas le temps d'être compris et de toucher ; travail difficile, sec et ennuyeux. On est déjà fatigué de musique quand la toile se lève. » (*Id.*, 240.)

8. «...le fameux Casacia,... qui parle le jargon du peuple. Il est énorme, ce qui lui donne l'occasion de faire plusieurs lazzi assez plaisants. Quand il est assis, il entreprend, pour se donner un air d'aisance, de croiser les jambes : impossible ; l'effort qu'il fait l'entraîne sur son voisin : chute générale... Cet acteur, appelé vulgairement *Casaciello*, est adoré du public ; il a la voix nasillarde d'un capucin... » (*Id.*, 240-241.)

9. « Mademoiselle Chabran a une assez jolie voix : mais elle est encore plus froide que la Canonici et Pellegrini. Mademoiselle Chabran est bien inférieure à la petite Fabre de Milan, dont la figure épuisée a quelquefois l'air du sentiment. » (*Id.*, 241.)

10. La « Canonici... extrêmement minaudière... » (*id.*, 240.)

11. Bouffon milanais, ou son fils, encore très jeune compositeur, dont Beyle parle souvent. (*Rome, Naples et Florence*, 67 ; Corresp., passim, entre 1818 et 1825.)

12. Pellegrini fut peu après engagé à Paris. Beyle dit de lui (à Mareste, 22 déc. 1820, Cor., II, 223) : « Pellegrini a une voix presque aussi belle que celle de Remorini, mais sans goût ni grâce. »

Et, dans *Rome, Naples et Florence* (passage cité) : « ...l'excellente basse-taille Pellegrini ; c'est le Martin de Naples ; il a de l'acteur français l'agilité de la voix et la froideur... C'est un bel homme à l'italienne, avec un nez immense et une barbe noire : on le dit homme à bonnes fortunes ; ce que je sais, c'est qu'il est fort aimable. » (Cf. *Haydn*, 437.)

Ensemble satisfaisant pour le vulgaire du grand monde, mais rien pour l'homme qui aime la peinture de la nature passionnée.

Le théâtre est frais et joli L'ouverture de la scène beaucoup trop étroite. Les décorations pitoyables, comme la musique, quoiqu'elle ait un grand succès et qu'on ait fait beaucoup de silence. Deux ou trois fois des *chut* multipliés ont annoncé les morceaux favoris. Musique lamentable, toujours de la même couleur. Rien de plus insipide; mais les sots ont du goût pour l'opéra semi-seria; ils comprennent le malheur et non pas le comique. Il y a bien plus de véritable peinture du cœur humain dans les farces napolitaines comme celle que j'ai vue à Capoue le 27[1].

Écrit le 29 janvier 1817.

Monsignor Guerrieri, un des sous-ministres les moins libéraux du Pape, disait à M. W. : *Già un Francese per l'amministrazione val più di cen o di noi.*

Les Fr[ançais] regrettés à Naples comme partout. La meilleure recommandation pour un étranger, en Italie, c'est d'être un Français attaché au g[ouvernemen]t de Nap[oléon].

Nap.[2] n'avait pas le commerce de mer; désavantage énorme pour ce pays qui ne reçoit rien que par la mer. On paye les *mêmes* impôts, et l'argent manque. Le pain même est plus cher que sous l'ad[ministrati]on française.

Un ministre de N[aples] disait l'autre jour à W. : « Mais ne savez-vous pas qu'il faut que le Nap[olitain] *vole*; cela lui est nécessaire. Nous donnons de petits app[ointement]s aux employés; s'ils en avaient de considérables, ils voleraient de même. Cela est nécessaire au Napolitain. »

Les Français mêlés dans les ad[ministrati]ons sous les rois français empêchaient les Nap[olitains] de voler, et les faisaient travailler[3].

1. Ces deux paragraphes, à quelques mots près, sont exactement reproduits dans *Rome, Naples et Florence*, 241.
2. Naples, sans doute, — au temps du blocus continental.
3. Toute cette page a disparu dans *Rome, Naples et Florence*, ou plutôt Beyle en a retenu la substance dans ces quelques lignes, datées de Capoue, 8 février: «..je lie conversation [au théâtre] avec mes voisins, admirateurs outrés de Napoléon; ils disent que les juges commençaient à ne plus se faire payer: sur dix vols, il y en avait un de puni... » (239)

Questions Universitaires

Conférences de professeurs italiens.

L'hiver et le printemps ont été marqués, à l'Université de Paris, par la visite de plusieurs professeurs italiens, qui y ont fait des séries de conférences remarquées et applaudies.

De décembre à février, M. Alfredo Niceforo, de l'Université de Messine, professeur à l'École d'Application juridico-criminelle de Rome, a fait une série de leçons (en français) sur les sciences sociales dans un amphithéâtre de la Faculté des Lettres. A la même faculté, en mars et avril, M. Francesco Flamini, de l'Université de Pise, a traité deux questions : le vendredi (en français), l'Inspiration latine chez les poètes italiens modernes (Carducci, Pascoli, d'Annunzio), et le mardi (en italien), Episodi scelti della Divina Commedia. Cette institution d'une *Lectura Dantis*, en italien, à la Sorbonne, était une innovation intéressante; confiée à un maître illustre comme M. Flamini, elle a obtenu le grand succès qu'elle méritait. L'innovation de 1919 devra devenir une tradition.

Enfin M. Gino Arias, de l'Université de Gênes, a fait en avril-mai, à la Faculté de Droit, un cours (en italien) sur les Relations économiques de l'Italie et de la France.

Agrégation et certificat d'aptitude d'italien.

Après une première communication erronée, le *Bulletin administratif de l'Instruction Publique* du 3 mai, a fixé de la façon suivante, le nombre de places mises au concours en juillet 1919 ;

Agrégation,	hommes	1	femmes	2.
Certificat,	—	1	—	2.

Il est bien entendu que les candidats réformés de la guerre antérieurement à l'armistice qui se présenteront à ce concours seront classés hors rang.

Outre le concours ouvert pour l'agrégation en octobre, à l'usage des candidats démobilisés depuis l'armistice, un concours sera ouvert dans les mêmes conditions pour les candidats au Certificat d'aptitude. Là aussi le programme a été un peu allégé. Il comprend : Dante, *Purgat.*, c. XXIII; Pétrarque, *Rime*, n[os] 125-139; Cellini, *Vita* (ed. O. Bacci per le scuole, p. 79-110); Alfieri, *Vita, Epoca Quarta*; Leopardi, *All'Italia, Ricordanze, Ginestra.*

Bibliographie

Charles Hall Grandgent. *Dante*; New-York, 1916; in-8°, VIII-397 pages. — *The ladies of Dante's Lyrics*; Cambridge, 1917; in-8, V-181 pages. — *The power of Dante*; Boston, 1918; in-8°, IV-248 pages.

M. Grandgent, professeur de langues romanes à l'Université Harvard, récemment nommé membre correspondant de l'Académie de la Crusca, est en train de mettre entre les mains du grand public de langue anglaise, sous une forme attrayante, les résultats des longues études qu'il a consacrées à la personne et à l'œuvre de Dante, durant une carrière laborieuse et brillante, vouée à l'enseignement. Après une édition en trois volumes du texte de la Divine Comédie, avec un commentaire sobre et précis, il nous donne, dans les trois livres indiqués ci-dessus, une série d'études approfondies sur l'époque, sur la vie et sur les œuvres du grand Florentin. Dans son volume intitulé *Dante*, sa méthode consiste à présenter au lecteur une série de tableaux très poussés de la vie et de la pensée des sociétés latines au Moyen Age, en prenant pour centre l'auteur de la Commedia ; voici quelques titres des chapitres : Société et politique au Moyen Age — Église et État chez Dante — La chanson médiévale — La langue et la poésie — La littérature didactique, morale, satirique et religieuse — La science médiévale — La Théologie, etc... Ce sont des chapitres, en quelque sorte, indépendants les uns des autres, chacun formant un tout. On pourrait en imaginer un nombre variable : l'essentiel est qu'au bout de la série on obtienne une image complète de l'activité de Dante, de sa physionomie propre, de son génie et de son influence. Cette méthode est aux antipodes de la conception du livre organique, où tout s'enchaîne logiquement, qui, sans doute, répond mieux à nos habitudes d'esprit ; mais elle offre de réels avantages, et il n'appartient qu'à l'auteur de juger ce qui convient le mieux au public spécial qu'il a en vue. Nous avons eu le plaisir, à Paris, d'apprécier et d'applaudir, avant de les lire en anglais, plusieurs de ces chapitres sur Dante, dans les leçons que M. Grandgent a faites à la Sorbonne en 1915-16, et nous avons conservé un souvenir très présent de leur adroite architecture et de leur solidité.

Les deux volumes plus récents sont des recueils de conférences ; celles-ci forment un cycle moins vaste, mais sont construites d'après les mêmes principes. Les leçons sur les femmes dans la poésie lyrique de Dante sont au nombre de cinq : Violetta — Matelda — Pietra —

Beatrice — Lisetta. On peut observer que Matelda est un peu inattendue à cette place, car elle appartient au grand poème, non aux canzoni, sonnets ou ballades — observation qui n'enlève rien à l'intérêt du chapitre qui lui est consacré. Sous un titre un peu plus imprécis, le troisième volume aborde tous les grands aspects de la pensée et de l'art de Dante : Foi — Moralité — Tempérament — Expérience — Vision — Conception — Talent de l'artiste (*workmanship*) — Style.

Un des caractères de tous ces volumes, qui reposent sur une si riche documentation, est le parti-pris de n'y insérer aucune note, aucun renvoi ; cela signifie clairement que l'auteur s'adresse à un public d'amateurs plutôt que d'étudiants ou de savants. Cette réserve nous paraît cependant un peu excessive ; car nous avons le sentiment très net que nous pourrions apprendre beaucoup de M. Grandgent sur les sources de son information. Un autre caractère de ces ouvrages dantesques est fourni par le grand nombre de citations du poète traduites en vers ; elles attestent le grand amour avec lequel M. Grandgent a étudié le texte de Dante. Il nous est difficile d'apprécier avec compétence la valeur de ces traductions, au point de vue de l'expression ; elles nous paraissent tout à fait intéressantes en ce qui concerne l'interprétation. Est-il imprudent d'espérer que M. Grandgent donnera quelque jour au public d'Amérique et d'Angleterre une traduction intégrale des œuvres poétiques de Dante ?

HENRI HAUVETTE.

Les Mystiques Italiens : *Saint François d'Assise, Sainte Catherine de Sienne, Jacopone da Todi*. Introduction et notes par Thérèse Labande-Jeanroy. — Paris, La Renaissance du livre, s. d. (1918), in-16, 217 pages (Collection Les *Cent chefs-d'œuvre étrangers*, n° 16).

La collection des Cent chefs-d'œuvre étrangers, lancée en pleine guerre par un éditeur entreprenant, sous la direction littéraire de M. Wilmotte, professeur à l'Université de Liège, professeur agréé à la Sorbonne depuis quatre ans, comprendra nécessairement une proportion importante de volumes consacrés aux grands écrivains de l'Italie. Le volume que j'annonce ici est le premier de cette catégorie ; on m'excusera, j'espère, d'annoncer qu'un Boccace l'a suivi de près.

M[me] Labande-Jeanroy a fait précéder ses extraits des Mystiques italiens d'une Introduction dont la solidité et la précision n'excluent pas les qualités les plus propres à retenir l'attention du lecteur ; cela dépasse de beaucoup ce qu'on trouve communément dans les publications destinées à la pure vulgarisation. L'honneur en revient sans doute à M. Wilmotte, qui a voulu donner à la Collection un caractère d'information impeccable, en n'y conviant que des collaborateurs accoutumés à l'exigence scientifique la plus rigoureuse ; il revient aussi, pour une large part, à M[me] Labande-Jeanroy, qui s'est acquittée de sa tâche avec une réelle distinction ; son Introduction est la notice la plus exacte et

la plus complète, sous un aussi petit volume, qui ait été encore mise à la disposition des lecteurs français touchant la littérature mystique italienne du XIIIe et du XIVe siècle. Une bibliographie sommaire permet, à ceux qui le voudront, de pousser plus loin leurs investigations.

Ce que ne dit pas le titre du livre, c'est que le plus grand nombre des traductions qu'il renferme sont également l'œuvre de Mme Labande-Jeanroy ; quelques chapitres seulement des *Fioretti* sont empruntés à la traduction d'Ozanam. La tâche n'était pas aisée, car, en dehors des délicieuses pages des *Fioretti*, la langue archaïque et la syntaxe irrégulière d'un Jacopone et d'une Sainte Catherine présentaient de réelles difficultés ; celles-ci ont été fort habilement surmontées. Le choix des morceaux présentés aux lecteurs accorde naturellement la plus large place aux *Fioretti*, et l'exiguité du volume ne permettait pas d'admettre beaucoup de morceaux des autres textes ; ceux qui ont été traduits tout exprès pour les lecteurs français sont les plus caractéristiques, et suffisent pour donner une idée exacte de l'inspiration, forcément un peu uniforme, de ces écrivains. On peut cependant exprimer le regret qu'aucune pièce satirique de Jacopone n'ait été publiée ; c'est le côté par lequel ce rude ombrien a quelque rapport avec Dante, par où il est donc le plus capable de nous intéresser. Et voici encore un regret : la traduction des *Fioretti* est capable de faire sentir la simplicité ingénue et poétique de ces récits, où nous respirons, dans toute sa fraîcheur, le parfum de l'idéal franciscain ; mais aucune transcription dans un autre idiome ne peut conserver le charme particulier que l'original doit à la langue et au style du vieux rédacteur toscan. Il aurait peut-être fallu signaler cette inévitable insuffisance, et définir ce charme intraduisible, en quelques lignes qui n'auraient pas déparé ce qui est dit de ce texte dans l'Introduction ; parmi les renseignements qu'il importait de fournir au lecteur figure aussi celui-ci : les Italiens apprécient, dans ce petit livre, un des textes en prose où leur langue, encore à ses débuts, possède les plus rares qualités de candeur expressive et d'harmonieuse simplicité.

HENRI HAUVETTE.

Henry Cochin. *Sur le « Socrate » de Pétrarque; le musicien flamand Ludovicus Sanctus de Beeringhen.* Rome, 1918 (Extraits des *Mélanges d'Archéologie et d'Histoire*, publiés par l'École française de Rome, t. XXXVII; in-8, 32 pages, un fac sim.

Voici une très intéressante contribution à la connaissance d'un des plus intimes amis de Pétrarque, due à la plume du pétrarquiste passionné, de l'infatigable chercheur qu'est M. H. Cochin. En 1905, Dom U. Berlière avait fait connaître la personnalité véritable du mystérieux Socrate, qui occupe une si large place dans la correspondance de Pétrarque : c'est un Flamand, un musicien, qui était attaché à la chapelle du cardinal Giovanni Colonna, à Avignon. M. H. Cochin élargit ces pre-



miers renseignements et donné plus de relief à la physionomie de Ludovicus Sanctus, en résumant la place qu'il occupa dans la pensée et dans le cœur de Pétrarque, en précisant l'histoire des premières relations de la Flandre et de l'Italie, grâce surtout à des musiciens, et en faisant connaître de ce Ludovicus un bref écrit sur la musique retrouvé dans un manuscrit de la Laurentienne et qui est ici publié, commenté et reproduit en fac-similé.

H.

E. Lémonon. *L'après-guerre et la main-d'œuvre italienne en France.* **Préface de M. Raphaël-Georges Lévy.-Paris, F. Alcan, in-16, 1918.**

L'étude de M. Lémonon, sur la question de la main-d'œuvre étrangère en France, renferme, en un nombre de pages assez limité, un exposé consciencieux et complet de ce vaste et délicat problème. Avec la compétence qui le caractérise, avec franchise et largeur de vues, il étudie les différentes dispositions législatives françaises actuellement en vigueur à l'égard de l'étranger, et, en particulier, de l'ouvrier étranger. Il les reconnaît, dans la plupart des cas, vexatoires et moins libérales que celles des autres pays ; il critique le courant d'opinion français encore peu favorablement disposé envers l'immigré, et, avec une impartialité digne d'éloges, il oppose à cette législation les principaux desiderata de l'opinion italienne sur le problème de l'émigration.

Au point de vue purement économique, on réclame, avant tout, l'égalité de salaire. La mesure s'impose. Nul ne saurait contester la justice de ce principe : à parité de travail, parité de salaire, pour l'ouvrier étranger comme pour l'ouvrier national, la différence de nationalité ne pouvant légitimer aucune différence de traitement.

Mais l'opinion italienne, se faisant forte de l'article 3 du Code civil italien, en vertu duquel l'étranger est, en Italie, admis à jouir des droits civils reconnus aux nationaux, réclame, comme simple mesure de justice, qu'à la méthode de *réciprocité* qui a toujours inspiré en France les conventions internationales de travail, soit substituée celle de l'*égalité*. Ce principe, une fois admis, donnerait aux étrangers, dans les associations ouvrières, les droits que les tendances de la législation française cherchèrent toujours à réduire au minimum. Il inspirerait encore des lois plus libérales envers l'étranger en ce qui concerne la protection des travailleurs (assistance médicale gratuite) ; il leur permettrait de participer aux bénéfices des versements des patrons et de l'État en matière de retraites, et garantirait aux Italiens résidant en France tous les avantages, sans exception de la loi française sur les retraites, sans parler d'indemnités en cas de maladie, en cas de chômage forcé, et leur assurerait une plus grande facilité pour jouir de l'assistance judiciaire gratuite.

L'Italie est un pays éminemment exportateur de main-d'œuvre ; l'Italie qui peut, au moyen de ses lois, diriger ses travailleurs vers les pays

où leurs intérêts sont le mieux protégés, offre la marchandise « main-d'œuvre » au plus offrant ; la France, pays éminemment importateur de main-d'œuvre, et qui, certes, le deviendra davantage encore après la guerre, trouvera sûrement de sérieuses raisons morales, politiques et économiques pour reconnaître la légitimité du principe invoqué par les Italiens, et pour accepter leurs revendications.

Certains objectent que, même entre alliés, il ne faut donner que dans la mesure où l'on reçoit ; que, avec la disproportion énorme entre le nombre des ouvriers Italiens en France et celui des ouvriers français en Italie, on ne voit pas exactement quel profit la France pourrait tirer d'une assimilation de ses nationaux avec les Italiens, telle que ceux-ci la désirent. On prétend encore que l'application aux travailleurs italiens des lois d'assistance et de prévoyance sociale françaises constituerait pour le budget français une charge très lourde. Toutes ces objections s'effacent devant les raisons que M. Lairolle expose dans *Le Matin* du 6 décembre 1918 : « Un ouvrier étranger travaillant dans un pays est pour ce pays un capital. Il produit, consomme, il contribue à la richesse de la nation qui lui donne l'hospitalité, d'où pour elle l'obligation de contribuer, dans une juste mesure, à son assistance et à son assurance ». Et l'on ne doit pas oublier que le capital-homme donne des revenus très rémunérateurs au pays étranger qui l'accueille, sans que celui-ci ait rien eu à dépenser pour la constitution de ce capital. La dépense a été supportée par le pays d'origine. Ne pourrait-elle le dispenser de contribuer, dans une certaine mesure, comme le voudrait M. Lairolle, aux frais d'assistance et de prévoyance, qui seraient à la charge du pays d'habitation ?

De ces divers courants d'opinion, M. Lémonon se fait l'écho fidèle. Il est vraiment l'interprète impartial, d'une part, des revendications italiennes, de l'autre, des raisons favorables ou hostiles que rencontre en France l'idée italienne de l'assimilation absolue du travailleur étranger avec le travailleur national. M. Lémonon a foi en un prochain accord entre la France et l'Italie, accord basé, non sur le sentiment, mais sur les intérêts respectifs des deux pays.

A. Rosa.

G. Saitta, *Il pensiero di Vincenzo Gioberti*. — **Messine, Principato, 1917; 452 pages, in-8.**

L'étude de G. S. est entièrement consacrée à la *pensée* de V. Gioberti, qu'elle présente dans son développement à la fois logique et chronologique. L'entremêlement de ces deux aspects, et le commentaire continu que fait l'auteur de la pensée du philosophe, produisent parfois un peu de confusion ; la pensée de V. Gioberti est elle-même difficile mais elle vaut d'être connue ; et la forte étude de G. S. donne l'impression de son énergie et de sa vitalité. Par son enthousiasme platonicien, par son catho-

licisme poétique et libéral. V. G. se rattache à Manzoni et à Rosmini, aux plus grandes figures du *Risorgimento*; il a exalté dans le *Primato* le génie italien, avec des excès de paroles qu'expliquent les circonstances historiques, mais dans un esprit de généreuse humanité. Le programme d'éducation qu'il trace serait une bonne lecture pour beaucoup d'éducateurs.

J. F. Renauld.

G. Gentile. *Le origini della filosofia contemporanea in Italia*. T. I : *I Platonici*. Messine, Principato, 1917 ; IX-410, in-8.

Le prof. G. Gentile a réuni dans ce volume les études parues antérieurement dans des Revues, sur les philosophes italiens de la deuxième moitié du XIXe siècle qui sont restés les plus fidèles à la tradition nationale fondée par Gallupi, Rosmini et Gioberti. L'introduction résume l'esprit de la philosophie classique italienne, et expose brièvement, mais avec vivacité, l'opposition qui lui fut faite au milieu du siècle (à la suite des événements de 1848-50). Les chapitres suivants étudient la physionomie et l'influence de T. Mamiani, G. M. Bertini, L. Ferri, F. Bonatelli, G. Barzellotti, F. Acri, etc. D'une lecture très agréable sans jamais chercher d'agréments, ce livre présente un tableau très vivant de la tradition platonicienne dans l'Italie de la deuxième moitié du XIXe siècle et des influences de la philosophie allemande, qui, s'y mêlant d'abord (avec G. M. Bertini sous l'influence de L Ornato) semblent bien l'avoir submergée et remplacée. En F. Acri se retrouvent le pur esprit platonicien (ou mieux néo-platonicien) et la tradition de Gioberti. Il y a un peu de système dans l'ouvrage de M. Gentile et parfois une vivacité de polémiste ; mais il est suggestif et il instruit.

J. F. R.

G. Aliotta. *La guerra eterna e il dramma dell'esistenza*. — Napoli, Perrella, 1917 221 pages, in-8.

Petit livre d'actualité tout à fait intéressant et sympathique. C'est l'examen de conscience d'un philosophe très érudit et très sincère, pour qui les systèmes qu'il a étudiés n'ont jamais été une lettre morte, et qui leur demande, au cœur du terrible drame, de manifester leur valeur réelle. L'auteur rejette toutes les solutions purement verbales, et toutes les volontés lâches d'optimisme à tout prix. Il demande à l'humanité de reconnaître et d'accepter entières toutes ses responsabilités. Son explication personnelle de l'univers et de la vie, est un panthéisme où la conscience individuelle ne se dissout pas, mais au contraire est au cœur de la vie même la plus élémentaire; l'effort vers le mieux, la lutte pour le progrès et l'harmonie, commence dans la matière ; la conscience éternelle et libre a le temp- infini pour réaliser (si elle le veut) sa perfection.

J. F. R.



Chronique

— Les héritiers de notre maître Charles Dejob, représentés par son gendre, puisque son fils, le capitaine Lucien Dejob, est glorieusement tombé pour la victoire de la France, en avril 1918, viennent de publier l'*Histoire de la Société d'Etudes italiennes* (Paris, Boccard, 1919, 85 pages), que Ch. Dejob avait écrite en 1910, au lendemain de sa retraite, en la destinant à n'être publiée qu'après sa mort. Cette publication est particulièrement opportune, à l'heure où l'Italie, libérée des liens de la Triple alliance, a donné des preuves irréfutables de l'affection qui la portait vers la France et vers l'idéal démocratique, dont la France n'a jamais cessé d'être le champion. Même ceux qui ont assisté à la naissance de la Société d'Etudes italiennes ne savent plus bien à quelles difficultés la foi tenace de Ch. Dejob avait dû faire face; les derniers venus dans nos rangs n'en ont aucune idée. Il est donc excellent, il est équitable que revive dans toute sa plénitude la physionomie de cet apôtre ardent du rapprochement franco-italien : le rôle qui lui est échu était le plus ingrat; mais il a eu la joie de saluer l'aurore du succès.

— M. G. Maugain consacre le cinquième fascicule de ses « Chroniques des lettres franco-italiennes » à *Thiers et son histoire de la République de Florence* (extrait des Annales de l'Université de Grenoble, t. XXX, 1918). L'auteur y retrace la très intéressante histoire du projet que Thiers caressa longtemps d'écrire une Histoire de Florence, bien avant qu'y eussent songé Gino Capponi et Perrens. Ce fut G. Canestrini, encore tout jeune, qui exécuta pour Thiers des recherches étendues aux Archives florentines, dès 1838. L'étude de M. Maugain est suivie du texte de vingt-cinq lettres de Thiers à des correspondants italiens, plusieurs inédites, d'autres déjà publiées par ses soins dans une revue devenue à peu près introuvable.

— La *Revue d'Italie*, publiée à Rome par M. Honoré Mereu depuis d'assez longues années, vient de prendre un nouvel essor sous le titre de *Nouvelle Revue d'Italie*, et sous la même direction. Les premiers fascicules ont paru en février, mars, avril, etc..., et renferment des articles signés de noms connus, aimés de tous ceux qui suivent depuis bien des années le mouvement de rapprochement politique et intellectuel entre l'Italie et la France. Beaucoup de ces articles ont un caractère surtout politique et économique; mais nous constatons avec plaisir que la littérature et l'art n'en sont pas exclus : le fascicule de mai est consacré au centenaire de Léonard de Vinci. C'est une bonne promesse pour l'avenir; car sur ce terrain nous sommes parfaitement certains que notre intimité avec nos frères d'Italie ne peut être exposée à aucun accident : c'est le lien infrangible.

— Nous recevons deux utiles manuels destinés à rendre de grands services. L'un est la seconde édition de la *Grammatica storica della lingua e*

dei dialetti italiani, à laquelle ont attaché leurs noms deux maîtres de la philologie au XIX[e] siècle, Fr. D'Ovidio et W. Meyer-Lübke (trad. ital. de Eug. Polcari; Manuali Hoepli, Milan, 1919). Cette seconde édition ne s'écarte de la première que par des corrections de détail.

L'autre est une *Enciclopedia letteraria tascabile* publiée par le prof. C. Perricone-Siracusa chez l'éditeur Bemporad de Florence; in-12, 1918, XXVI-404 pages. L'énumération des diverses sections donnera une idée de la largeur du plan : Préceptes de littérature et de métrique italienne; — histoire de la littérature (italienne, par siècle); histoire de l'art en Italie; — archéologie grecque, romaine; — mythologie grecque et latine; — dictionnaire des gallicismes, barbarismes, etc. — Le plan de chaque section est celui d'un répertoire alphabétique. Un index général ouvre le volume. Ce genre d'ouvrages est fort appréciable, à condition d'être clair et exact. On pourrait ici faire bien des objections de détail. Nous nous bornons à constater que sous un très petit volume l'étudiant trouvera là une multitude de renseignements variés.

— « *L'Italia che scrive* ». Ce périodique *sui generis*, dont l'initiative revient à l'éditeur Formigini, et dont le premier numéro a paru à Rome en avril 1918, est tout ensemble un instrument d'information et de propagande. Il s'adresse aux auteurs, aux éditeurs, et au public, ces trois éléments essentiels de la vie du livre, et leur sert en quelque sorte de trait d'union, fournissant aux uns les moyens de publicité nécessaire pour être connus, aux autres les renseignements indispensables pour connaître. Ce n'est pas un simple répertoire commercial comme notre *Journal de la Librairie*. Ce n'est pas non plus une pure revue de comptes rendus du genre de notre *Revue critique*. Et c'est encore quelque chose de bien différent de notre vénérable *Polybiblion*, bien que menant de front comme lui le dépouillement bibliographique, le compte-rendu critique, et la chronique du monde intellectuel. Tandis que ce dernier garde son caractère traditionnel de gravité quelque peu exclusive, l'*Italia che scrive* se présente comme une revue d'avant-garde, affectant volontiers une forme humoristique, sollicitant les confidences des auteurs et des éditeurs, recourant fréquemment aux rubriques originales et aux artifices typographiques, visant à atteindre et à intéresser les catégories les plus variées de lecteurs. Ce ne sont d'ailleurs pas les seuls lecteurs italiens ou italianisants auxquels elle s'adresse : ce sont encore les lecteurs étrangers. En vue de leur faciliter la besogne, elle a commencé en janvier 1919 à publier une édition française, qu'une édition anglaise doit suivre prochainement. C'est en cela que l'*Italia che scrive* est un instrument de propagande, et rentre dans les vues du gouvernement italien qui, à plusieurs reprises, lui a officiellement manifesté son approbation.

E. Bouvy.

Le *Gérant* : F. GAULTIER.

ANGERS. — IMP. F. GAULTIER ET A. THÉBERT, RUE GARNIER, 4.

Sur quelques portraits des Médicis dans l'œuvre de Botticelli

---

Dans aucun de ses tableaux, le fantaisiste Sandro n'a donné à ses figures un accent plus réaliste que dans sa célèbre *Adoration des Mages*. Depuis longtemps on y a reconnu une importante série de portraits, où l'artiste a sa place, et Vasari en particulier a désigné Cosme l'Ancien, le « Père de la Patrie », dans le vieux roi mage prosterné, qui prend dans ses mains les pieds de l'Enfant Jésus (fig 1); c'est même, ajoute-t-il, le plus ressemblant des portraits connus de ce personnage. Le témoignage de Vasari, à cet égard, paraît inattaquable; il n'est malheureusement pas aussi digne de foi sur d'autres points. Le second roi serait Julien, petit-fils de Cosme et père du pape Clément VII, et le troisième, agenouillé comme les deux autres, aurait les traits de Jean, fils de Cosme. Pourquoi Botticelli aurait-il représenté ici Jean, mort avant son père, et qui n'a joué aucun rôle dans la vie de Florence ni dans l'histoire de sa famille, si ce n'est qu'on raconte qu'il aurait succombé à une indigestion?

Mais un autre personnage, dont Vasari ne parle pas, attire notre attention : c'est l'homme à la chevelure noire, au manteau sombre, qui se tient debout à droite, devant une rangée d'assistants, et qui abaisse sur les rois agenouillés un regard attristé; nous reconnaissons en lui, très légèrement idéalisé, le profil ingrat, mais bien caractéristique, de Laurent le Magnifique, tel que nous le présente une fresque postérieure de Ghirlandaio (à S. Trinità, 1485), avec un réalisme saisissant (fig. 2 et 3).

Nous admettons volontiers qu'un des deux rois mages agenouillés — celui dont la tête inclinée est tournée vers la gauche

— est Julien, le jeune frère de Laurent. Quant au monarque à genoux que l'on voit de dos, un peu plus à gauche, nous émettons l'hypothèse que c'est Pierre le Goutteux, fils de Cosme, père de Laurent et de Julien. Dans la mesure où la comparaison est possible, le buste que Mino da Fiesole a sculpté de Pierre autorise ce rapprochement. On remarque qu'une tradition constante veut que les trois rois mages soient un vieillard, un homme fait et un jeune homme. Or Cosme était mort en 1464, âgé de soixante-quinze ans, et Pierre en 1469, âgé de cinquante cinq ans; quant à Julien, il tombait en 1478 frappé par les Pazzi : il n'avait pas dix-huit ans.

On peut lire, dans l'excellent livre que M. Ch. Diehl a consacré à Botticelli[1], à propos des identifications assez incohérentes dont ces personnages ont fait l'objet, que certains critiques ont voulu trouver ici la preuve que le tableau était antérieur à la conspiration des Pazzi, et d'autres qu'il avait été composé plus tard. C'est à ce dernier parti qu'il faut se ranger si on reconnait Laurent dans le personnage debout : les trois défunts sont glorifiés sous les espèces des rois mages à genoux; le survivant fait partie de leur suite; il est debout et les contemple d'un œil mélancolique.

La critique a voulu trouver des portraits de Julien dans bien d'autres tableaux de Botticelli, où ce maître en réalité a pris pour guide sa seule fantaisie, l'allégorie du *Printemps*, celle de *Mars et Vénus*, etc ... ; et bien entendu, la Simonetta chantée par Ange Politien doit, dans ces tableaux, faire vis à vis à son adorateur. Un critique anglais n'a-t-il pas affirmé que, sous les traits de Vénus, dans le tableau de la « National Gallery », nous avons peut-être le seul portrait authentique de Simonetta[2]? Rappelons donc, car le fait paraît trop peu connu, que, s'il existe un portrait ayant quelque chance de reproduire les traits de la Génoise mariée à un Vespucci, c'est le curieux

(1) *Les Maîtres de l'art*; Paris [1906] p. 59-60
(2) J. P. Richter, *Lectures on the R. National Gallery*, 1898, p. 56 et suivantes.



Fig. 1 — L'ADORATION DES ROIS MAGES DE BOTTICELLI
(Florence, Musée des Offices.)

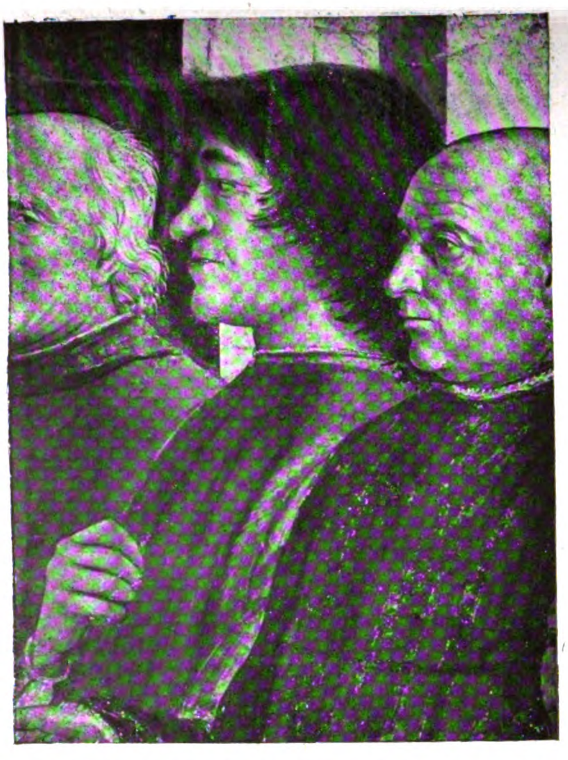


Fig. 2. — LAURENT DE MÉDICIS, PAR GHIRLANDAIO
(Florence, S^a Trinita.)



Fig. 3 — LAURENT DE MÉDICIS, PAR BOTTICELLI
(Adoration des Mages)

tableau conservé à Chantilly, et attribué à Antonio Pollaiuolo, où se lit l'inscription : « Simonetta Januensis Vespuccia ». Ce joli portrait a été publié[1]; mais puisque les commentateurs des Stances de Politien et les critiques de Botticelli paraissent l'ignorer, rappelons-leur en l'existence. Au point de vue documentaire, il surpasse de beaucoup l'intérêt des allégories de Botticelli.

Henri HAUVETTE

(1) Gruyer, *La peinture à Chantilly.* (1896), t. I, p. 28-29.

Un historien du génie latin

Francesco Novati : il faut retenir ce nom ; d'abord parce que le grand érudit qui le portait fut un ami de la France. Paris le voyait arriver tous les ans, curieux non seulement des manuscrits de nos bibliothèques, mais de nos musées, de nos quais, de nos rues, de nos mœurs, de toute notre vie. Il se promenait dans les allées de Versailles, en compagnie de Pierre de Nolhac ; il allait chercher Henry Cochin jusque dans les campagnes flamandes : en 1913, il vint célébrer avec lui, à Bergues, le souvenir de Lamartine. Il ravivait par sa présence, par ses doctes et gais entretiens, cette flamme d'affection que les correspondances lointaines ne suffisent pas à entretenir. Lorsqu'un étudiant français arrivait à Milan pour commencer son pélérinage italien, et sonnait à sa porte, ce maître le recevait avec une affabilité touchante. Dans ce temple du travail — vieille maison et vieille cour ; studio de savant et d'artiste, rayons surchargés de livres, tableaux, bibelots rares, fenêtre ouverte sur la paix d'un grand jardin, et pendules multiples annonçant de leurs voix diverses la fuite du temps — c'étaient de longues conversations sur les projets et les travaux du nouveau venu, des directions, des conseils. Cette bienveillance était d'autant plus précieuse qu'il ne la prodiguait pas. Il avait des opinions décidées, et ne faisait aucun mystère de ses antipathies; il s'en fallait de beaucoup qu'il fût l'ami du genre humain. Mais il aimait la France pour ses antiques traditions de culture, pour ses écrivains qu'il avait intimement pratiqués, pour la forme délicate dont elle savait revêtir une pensée toujours logique et claire : parce qu'elle était la France enfin.

Cela seul suffirait à mériter notre reconnaissance : mais il a

d'autres titres. Ce fut un des plus profonds érudits qu'on pût voir ; et toute sa science, il la mit au service de la latinité.

Son labeur a je ne sais quoi d'effrayant. Le catalogue de ses publications, composé à l'occasion de son jubilé par ses élèves de l'Académie de Milan, où il occupait la chaire d'histoire comparée des littératures néolatines, comprenait dès 1908 quatre cent vingt rubriques : et Novati n'a pas cessé d'augmenter ce nombre jusqu'à sa mort. Il a été le directeur et le fondateur de collections savantes de toute espèce ; on lui doit, entre autres, l'initiative de ce *Giornale storico della letteratura italiana* qui est devenu rapidement fameux à l'étranger à la fois par la sévérité et par la sûreté de ses jugements, et qui a renouvelé la critique en Italie. Tous les jours à la même heure, il s'installait à la même place, dans la vaste bibliothèque de la Brera ; il se plongeait dans le travail comme d'autres dans le plaisir. Son activité intellectuelle semblait dépasser les forces humaines; et pourtant, il l'exerçait avec aisance, car il ne pensait pas que pour être érudit, on dût cesser d'être homme, voire homme du monde. Au temps où il étudiait à Pise, son maître, Alessandro d'Ancona, s'étonnait déjà que le plus élégant de ses étudiants fut en même temps le plus appliqué.

Or ce laborieux, qui a laissé sur tous les sujets qu'il a traités la marque d'un esprit exceptionnellement vigoureux, a été soutenu dans son travail infatigable par une idée toujours la même. Qu'il s'occupât de bibliographie ou d'histoire de l'art, de paléographie ou de critique, toujours il revenait à son dessein. Il poursuivait l'histoire de l'esprit latin dans le monde moderne. Il le cherchait de préférence là où il était le moins visible, dans ses origines obscures, se souvenant de l'adage scolastique : dans les racines de l'arbre, rien n'apparaît de sa beauté, et pourtant toute la beauté de l'arbre se trouve en puissance dans ses racines. Mais d'une façon plus générale, il voulait le saisir, ce « penser latin », à tous les moments de son évolution, sous toutes les formes de son expression, depuis le VI[e] siècle jusqu'au XIX[e]. C'était sa tâche et comme sa mission.

Au service de cette volonté unique, il a mis une méthode qui n'a pas non plus varié : la méthode historique. Il voulait établir des faits, solidement, de façon qu'il n'y eût plus à revenir sur les résultats acquis. Il ne considérait pas comme du temps perdu celui qu'il employait à dépouiller patiemment des archives obscures, à déchiffrer un texte, à établir le sens d'un mot : il débarrassait la science à venir des obstacles que lui-même avait rencontrés, et la dispensait des vains, des perpétuels recommencements. Méthode simple dans son principe ; morale autant qu'intellectuelle, puisque sa grande règle est l'honnêteté : aborder franchement les difficultés ; ne rien donner pour certain qu'on n'aie reconnu tel ; ne pas se mentir à soi-même pour ne pas mentir aux autres ; appliquer à la pensée toutes les règles qui s'appliquent à la conscience, le scrupule, la loyauté, et cette claire vision des choses qui ne s'obtient que par un effort continu contre les puissances de paresse ou de séduction. C'est la méthode latine, celle qu'employaient les hommes de la Renaissance, lorsqu'ils usaient leurs yeux sur les manuscrits retrouvés et les copiaient humblement, pour être sûrs de n'altérer ni leur forme ni leur sens ; confirmée par la tradition savante des siècles qui suivirent, jusqu'aux Muratori et aux Tiraboschi, qui laissèrent après eux des livres bâtis comme des monuments romains. Elle est latine surtout par ses caractères, sa vigueur, son équilibre, son besoin d'idées inébranlablement fondées, son goût de l'éternel.

Si un rhéteur abuse de ce mot : *latinité*, pour n'en faire qu'un thème à phrases pompeuses, regrettons-le : il est vrai que le cas est fréquent ; et Dieu nous garde, pour le présent et pour l'avenir, de ces dangereux verbiages ! Mais lorsqu'un érudit de grande race consacre sa vie à analyser au juste son contenu ; lorsqu'il s'applique à mettre au jour ses titres de noblesse les plus anciens et les plus authentiques : alors rendons-lui grâce. Car il justifie notre confiance dans la tradition dont nous nous réclamons ; en nous montrant pourquoi elle a été digne de

vivre dans le passé, il nous rend plus certains de sa force ; il a mis à l'épreuve sa vitalité. Les circonstances ont fait de son œuvre autre chose que l'occupation d'un pur lettré ; elle est devenue l'examen de conscience des peuples qui se sont battus autant pour le maintien de leur culture que pour la défense de leur sol. En face de la barbarie qui prétendait imposer au monde une conception de l'homme dont sont exclues les qualités humaines, il se trouve que le savant a précisément revendiqué les titres qui donnent aux peuples latins le droit de continuer à vivre, le droit de considérer leur idéal comme supérieur, de le défendre et de le sauver. Il a combattu le bon combat dans la guerre des idées.

***

Ce qui séduisit sans doute Novati dans la personnalité de Coluccio Salutati, qu'il ne cessa d'étudier sa vie durant[1], ce fut sa valeur représentative et sa place dans l'histoire. Salutati vient après Pétrarque et après Boccace, qui l'honorèrent de leur amitié et dont il pleura la mort ; il vient un peu avant les grands humanistes proprement dits; il marque l'avènement définitif de l'esprit latin, qui prend conscience de lui-même au seuil de la Renaissance ; et de plus, il permet de voir par un frappant exemple comment cet esprit pénètre dans la vie. Salutati est un latiniste de première force, au point qu'on l'appelle le singe de Cicéron ; il écrit des lettres, des poèmes, des discours, toutes œuvres directement inspirées de la littérature classique ; il est célèbre : en 1406, à sa mort, on lui décerne les honneurs de l'apothéose, on le juge digne de la couronne de laurier, on l'appelle *Colluccio poeta*. Or ce n'est pas un lettré de profession. Il est notaire. Lorsque la vie communale s'organise en Italie, que la hiérarchie du moyen-âge se dissout, et que les transactions politiques se multiplient, l'homme éprouve le besoin de donner à ses actes passagers une forme qui demeure.

1. *La jeunesse de Coluccio Salutati*, 1888. *Correspondance de C. S.*, 1891-1911.

Cette forme, le notaire est appelé à la créer, de par ses fonctions mêmes. Et comme il a toujours gardé, à travers le moyen-âge, des rudiments de grammaire et des souvenirs de rhéthorique, il s'adapte sans trop de peine aux circonstances; il s'applique à rédiger dans un beau style les grands événements qu'on lui demande de sanctionner : voilà le latin devenu un élément de la vie publique.

Novati ne s'est pas contenté de rechercher pieusement les traces de la vie de son ami Coluccio : il a donné une édition définitive de ses lettres, les exhumant pour la plupart d'un manuscrit de notre Bibliothèque nationale. C'est toute une époque qui revit dans ces documents précieux; et davantage encore, c'est une âme qui se confesse. Les profanes même peuvent écouter ce qu'elle dit, et comprendre comment elle fait de l'antiquité la matière de la vie moderne.

Quelle passion, en effet pour cette antiquité; quelle superstition pour tout ce qui vient d'elle! Quel prix attaché aux manuscrits latins! Quelle importance donnée à la forme, à la grammaire, et jusqu'à l'orthographe! Quelle admiration pour les modernes — Boccace ou Pétrarque — qui sont les émules de Sénèque ou de Virgile! Mais surtout, comme il travaille à saisir l'esprit de la culture classique, et à en faire la règle de sa raison! Il applique aux cas particuliers de sa propre existence les idées qu'il vient de prendre chez elle, les idées générales, directrices de la vie. Ce sont les premiers lieux communs : que la prospérité est un faux bien, et qu'il faut toujours craindre les embûches de la fortune; que le sage ne désire pas la richesse, mère de tous les maux, et aime la pauvreté, qui engage à l'étude et à la pratique de la vertu; que la peur de la mort est absurde et lâche. C'est l'éloge de l'amitié, l'éloge de la gloire — qui ne voudrait voir son nom voler sur les lèvres des hommes, et défier le temps? les faux humbles sont les plus vaniteux. Ce sont les consolations philosophiques, les dissertations morales. La conscience est en travail; elle veut se rendre compte de chacun de ses sentiments, les diriger suivant

des règles qu'elle a elle-même examinées, elle-même admises. Les principes directeurs de l'existence moderne sont en train de se fonder en raison; et par exemple le patriotisme. Il ne s'agit plus de la chrétienté, mais de Florence, *studiorom humanitatis domicilium*; mais du pays que l'Apennin partage et que baignent les deux mers. Dans une de ses lettres les plus éloquentes, Coluccio Salutati manifeste sa joie de voir le pape Urbain V, séjournant à Rome, rendre la Ville à sa majesté, et reprendre en main le pouvoir temporel avec le spirituel, de façon que l'ordre règne dans l'unité. Les prélats français protestent en faveur d'Avignon; ils exaltent les cités populeuses de leur pays; la supériorité de leurs compatriotes dans la musique, dans la théologie; leurs écoles, où les étudiants affluent de toutes les parties de l'Europe; leur habileté dans les arts mécaniques. Ils raillent la vanité que les Italiens tirent de leurs origines, énumèrent les défauts des différentes régions de la péninsule, louent le vin de Beaune et méprisent les vins d'Italie; ils censurent tout, comme s'ils étaient sans défauts. Mais les événements leur donnent tort; Rome reprend sa splendeur et sa majesté; puisse-t-elle les garder toujours! — Par moments, l'effort psychologique dont les lettres sont la traduction devient si intense qu'il prend un caractère presque douloureux. J'ai quarante ans, écrit Coluccio Salutati, et je n'ai pas encore trouvé le temps de régler ma vie comme je l'aurais souhaité. Cependant je sens la fuite des jours; et mes occupations m'accablent; loin de pouvoir me recueillir je suis pris plus que jamais par les activités extérieures. Ainsi beaucoup d'hommes meurent avant d'avoir commencé leur réforme morale; et beaucoup commencent trop tard; et je serai de ceux-là...

Ame riche de contenu, en somme ; pleine de promesses et déjà de réalisations. Elle est un peu scolaire, un peu pédante, livresque avant les livres ; et très naïve en même temps : c'est à elle-même qu'elle fait la leçon. Elle est curieuse ; chaque objet qui passe l'étonne, la sollicite, et elle veut savoir le pourquoi,

comme font les enfants : le rude chancelier de Florence demande un jour pourquoi certaines voyelles sont aspirées en grec ; et une autre fois, avec la même curiosité, comment l'image peut-elle bien se former dans le miroir ? Mais le mystère des choses ne la trouble pas, parce qu'elle possède, elle le croit, le moyen de tout expliquer, fière et déjà superbe de sa méthode, de sa raison. Elle est heureuse à l'aspect de ce beau monde ancien qu'elle a retrouvé, qu'elle va faire renaître, qui sait ? en le dépassant, en remontant jusqu'aux splendeurs sans mélange de l'âge d'or. Plus tard, elle se dessèchera ; l'imitation ne sera plus qu'artifice ; les mots lui feront oublier la réalité. Mais maintenant, elle est encore dans l'ardeur de sa sève printanière. Elle se forme sur les exemples les plus nobles du passé, qu'elle a chosis d'instinct. Moment fugitif, où elle possède toute la vigueur de la jeunesse, toute la fraîcheur de l'éveil ! C'est le premier mérite de Novati, que de l'avoir fixé pour nous.

***

Pourtant, si de toutes ses œuvres il en fallait retenir une seule, je préférerais peut-être le mince volume qui a pour titre : *L'influence de la pensée latine sur la civilisation italienne du moyen-âge*[1]. Ce fut à l'origine un simple discours, voire un discours académique, et l'on sait que le genre se prête peu d'ordinaire à l'expression de pensées originales. Mais il représente la synthèse de longues études antérieures ; les notes abondantes qui sont rejetées à la fin du livre pour ne pas entraver la marche de la pensée montrent assez de quel patient travail est sorti ce jaillissement. « Le chercheur, a écrit quelque part Novati dans une belle image, se sent quelquefois las de résoudre les problèmes ingrats de l'érudition, las d'établir pesamment des vérités minuscules. Alors il cesse de se pencher sur le petit coin de terre où il bornait son effort ; il lève la tête, et con-

1. 1896. Deuxième édition, 1899.

temple les lointains de l'horizon. » Même lorsque sa science est trop courte pour embrasser l'étendue de ce qu'il pressent ou de ce qu'il devine, il dit librement ce qu'il sent. Lui-même a composé son discours dans un de ces moments d'expansion presque involontaire ; et le reprenant plus tard pour le corriger, il a eu la joie de voir qu'il pouvait le compléter sans doute, mais qu'il avait exprimé des certitudes, dignes désormais de demeurer. Cette civilisation latine dont il a étudié l'aube triomphante, qu'était-elle devenue pendant les siècles précédents? Entre Rome et la Renaissance, avait-elle disparu? Et s'est-il agi d'une sorte de miracle, qui vraiment l'a ressuscitée tout d'un coup? Ou peut-être avait-elle continué à vivre sans qu'on s'en aperçût, sous les ruines?

Elle a continué à vivre, en effet; il n'est pas de siècle, si déshérité qu'on le suppose, où elle ne se soit manifestée, où elle n'ait agi. Le préjugé qui la montrait éteinte pendant une longue période de l'histoire est dénoncé; sa vitalité invincible est revendiquée. Novati écrit, cette fois, l'épopée de la pensée latine immortelle.

Il nous entraîne à travers le temps; et guidés par lui, nous assistons à la découverte merveilleuse. Au milieu même de la barbarie victorieuse, l'esprit classique subsiste; tantôt ce sont des rhéteurs, tantôt des grammairiens, tantôt des philosophes: toujours il y a quelqu'un pour reprendre le flambeau et le passer à des successeurs. Quand, après l'empire de Charlemagne, la civilisation périclite de nouveau, et qu'une longue suite de calamités ne présente que des images d'horreur, la force vivante de la latinité est étouffée, mais non pas abolie. On dirait d'une bataille tragique et sans cesse renouvelée; d'un côté des puissances sans nombre qui donnent l'assaut; de l'autre, une idée, une forme, un souvenir, qui risquent à chaque moment de disparaître, et résistent toujours. Non pas seulement dans les lettres, mais dans la politique municipale, dans l'organisation sociale, dans les coutumes et les usages, dans les sceaux et dans les monnaies, dans les monuments de l'art, le

chercheur patient retrouve les traces qui le mènent sans discontinuité jusqu'à la Renaissance. A mesure qu'il se rapproche des temps où l'humanisme va triompher, ces signes s'affirment et se multiplient sans changer de nature : la Renaissance est l'aboutissement logique d'une tradition ignorée, mais certaine; pendant toute la barbarie, pendant tout le moyen-âge, l'Italie a été travaillée par le ferment de l'esprit latin.

Dans un travail qui devait comprendre l'histoire complète des *Origines,* et qu'il a mené près de son terme sans l'achever tout à fait, tant ses scrupules scientifiques le retardaient, Novati a repris ces idées, et il les a exposées avec leur appareil critique. Mais elles ont déjà leur force dans son discours, et en tout cas plus d'élan. On sent percer sa joie lorsqu'il apporte un argument nouveau : qu'Honorius III, au début du XIIIe siècle ait déposé un évêque parce qu'il ignorait la grammaire « et deposuit episcopum qui Donatum non legerat » voilà qui le rend tout heureux. Il soutient la cause du Xe siècle un peu comme un avocat défendrait un client injustement accusé ; il est passionné, éloquent, poétique. Il tire des légendes les plus beaux symboles. Une chronique du début du XIe siècle raconte qu'un laboureur heurta de sa charrue un sépulcre enfoui dans un coin du Palatin. Il l'ouvrit, et trouva le corps gigantesque d'un héros couvert de ses armes. C'était Pallas, fils d'Evandre. A côté de lui brûlait une lampe dont la flamme menue n'avait cessé de briller dans la nuit des temps. N'est-ce pas l'image de la pensée latine telle qu'elle persista chez nous durant le moyen âge ? Même quand son rayonnement semble obscurci, elle continue à vivre cachée, emprisonnée dans un tombeau ; « mais elle vit, comme la lampe inconnue de tous qui perçait l'ombre à côté du corps étendu de Pallas .... »

***

Lorsqu'on a séjourné de longues années dans une ville, attelé au même labeur, on finit par faire partie, vivant encore,

de la tradition de la cité. On est connu; on a des élèves, et même des disciples; les profanes, les marchands s'étonnent toujours de voir un homme passer son existence à lire dans les vieux livres, mais leur étonnement se nuance de respect. Les familles ne lui font plus mystère de leurs trésors ; elles laissent pénétrer ce curieux, dans les boudoirs surannés et dans les salons solennels; il a le droit d'admirer les portraits des ancêtres, qu'il semblait connaître à l'avance, comme des amis. Bientôt elles lui ouvrent les portes de leurs bibliothèques, heureuses de le voir priser une édition rare, un beau livre à gravures. Elles lui permettent de fureter, de découvrir dans le tiroir d'un cabinet un manuscrit poussiéreux, qui contient une partie de leur propre histoire. Parfois même elles lui apportent des documents qu'elles se garderaient, soupçonneuses, de confier à un étranger. Elles lui accordent la permission de les publier, s'ils en valent la peine; à lui, dont elles sont sûres; non pas à un autre, qui serait peut-être indiscret. C'est ainsi qu'il fut donné à Novati de faire paraître une des correspondances les plus passionnantes que le XVIII[e] siècle nous ait laissées : celle des frères Verri[1].

L'un des deux, Pietro, bel esprit, philosophe réformateur, journaliste, grand manieur d'idées, reste à Milan; son cadet, Alessandro, plus sensible, plus sensuel, plus artiste peut-être, a été à Paris avec Beccaria, puis à Londres tout seul, puis à Rome : là, les charmes de la belle marquise Boccapadule l'ont fixé pour toujours. De Milan à Rome et de Rome à Milan, les deux frères s'écrivent, continuant leur conversation intime. Ils se racontent les grandes nouvelles, et plus volontiers encore les petites, les événements de la politique, la chronique mondaine, les productions des artistes, et les étrangers, et les femmes, et les livres qu'ils ont lus, et les amis qu'ils ont rencontrés, et ce qu'ils ont dit, et ce qu'ils pensent. Tout cela

1. *Carteggio di P. e A. Verri*, a cura di F. Novati e di E. Greppi. 3 vol., 1910, 1911, 1919. En cours de publication.



familièrement : mais avec des reprises de coquetterie et des nuances d'apprêt ; comme si quelqu'un, tout d'un coup, pouvait lire par dessus leur épaule et les surprendre. Le morceau spirituel et soigné, fait pour être extrait de la lettre et lu aux amis, ne manque pas ; il est presque toujours délicieux.

Dans ce fouillis aimable et qui prête à toutes les surprises, des données générales apparaissent à force de répétitions. L'impression la plus forte est celle du triomphe de la pensée française. Les Verri se tiennent à l'affût de la production de Paris ; la moindre brochure de Voltaire franchit la frontière ; ainsi de tous les livres ; et cela va jusqu'à l'Encyclopédie, qui ne compte pas moins de cinq cents souscripteurs pour une réimpression italienne. Si on voulait citer tous les auteurs français qu'ils pratiquent, on n'en finirait pas. L'influence est profonde. On veut penser comme à Paris, on veut parler comme à Paris ; non pas seulement citer ou copier, mais arriver par un travail intérieur à la même façon d'exprimer les mêmes idées. De Voltaire, on prend la grâce légère, l'ironie, le scepticisme. De Rousseau, qui lui fait concurrence, que l'on défend même contre ses attaques, on admire le sentiment, la passion vigoureuse, la force constructrice. C'est encore la pensée voltairienne qui met la marque la plus forte sur les esprits : mais elle ne règne plus sans conteste : on prévoit le jour où l'attitude sentimentale l'emportera sur l'intellectuelle, et le cœur sur l'esprit.

Et puis, rivale de la France quoiqu'introduite souvent par elle, voici l'Angleterre qui apparaît. Dans la chambre d'Alessandro Verri, il y a les portraits de Voltaire et de Rousseau, mais aussi des tableaux de Hogarth. On admire la politique anglaise. On considère avec étonnement les insulaires qui circulent en Italie, si originaux, si bizarres. Après les livres des philosophes, que l'on connait bien, on se met à lire l'œuvre des littérateurs purs, les nouveaux et les anciens. Quel curieux ouvrage que le *Voyage sentimental* de Sterne ! L'auteur a rai-

son : les caractères français ressemblent à des monnaies longtemps frottées ensemble : polies, mais effacées; les Anglais ont un autre relief. Verri a toutes les audaces : il aborde Shakespeare. Il traduit Hamlet, pour son plaisir. Il le traduit tel qu'il est, afin de rendre le mieux possible la force de la pensée anglaise : il critique Voltaire, qui n'a pas traduit, lui, mais déformé. — C'est ainsi que le trône des dieux français est ébranlé dans le temps même qu'ils triomphent.....

Et l'esprit italien? Il est étouffé sous ces emprises, Il est tiraillé dans des sens divers : vers le français, vers l'anglais, vers le latin, vers le grec ; car A. Verri apprend aussi le grec ; et on sait qu'il compose la plus étrange élucubration, *Les Nuits romaines au tombeau des Scipions*, où Young et Tite Live sont affreusement mêlés. Il n'a pas confiance en lui-même ; il critique plus volontiers qu'il ne construit ; esprit provincial plus qu'esprit national, il manque de centre. — Pourtant il a des qualités qui le rendent digne de vivre. D'abord cette inquiétude, ce mécontentement de soi-même, qui sont la condition et l'indice du progrès. Puis un extrême bon sens, une vigueur pratique qui ne le laisse jamais dupe, même quand il imite. Puis une tradition, à laquelle il a recours quand il est dans l'embarras, et qui chaque fois le sauve. L'esprit italien est en crise : mais c'est une crise d'adolescence.

***

Il est certain qu'avec le cours des années, Novati se rapprochait de la foule ; il sortait de la réserve un peu dédaigneuse de ses débuts, éprouvait le besoin de communiquer directement avec le grand public : plusieurs volumes, contenant des articles de vulgarisation qui d'ailleurs n'ont jamais rien de vulgaire, en font foi. Il est certain aussi que les sujets plus modernes le tentaient davantage : si bien qu'il se laissa séduire, à la fin, par Stendhal. A vrai dire, il y avait longtemps qu'il l'avait rencontré sur son chemin, et salué au passage ; il ne l'inventait pas, il le retrouvait. Et puis, quel est l'Italien cul-

tivé qui ne s'intéresse à lui ? A la veille de la guerre, Milan se préparait à célébrer sa mémoire ; Novati faisait partie du comité chargé d'organiser la solennité, à laquelle les amis de France étaient déjà conviés. Une conférence très nourrie, une polémique dans les journaux (il faut toujours qu'il y ait polémique quand il s'agit de Stendhal ; c'est la règle) indiquaient l'élaboration d'un travail plus complet. — Mais surtout, étudier Stendhal, c'était rester fidèle à la tâche de toute sa vie. En effet, Stendhal est au nombre de ceux qui se sont arrogé un droit sur le grand héritage de Rome ; il a jugé la civilisation italienne, il l'a fixée à un moment donné de son évolution : il faut qu'il rende des comptes au gardien de la pensée latine. *Stendhal et l'âme italienne*[1] : tel est le titre de l'enquête que Novati voulut instituer.

Les nations ont une étrange manière de se représenter l'âme de leurs voisines. Elles se contentent de préjugés héréditaires tenaces, de notions inexactes, souvent contradictoires, puisées dans les journaux — dans les journaux de la nation qui juge, non pas de celle qui fait l'objet du jugement ; et plus que tout le reste, d'images éclatantes, mises en circulation par quelque écrivain de talent qui découvre un beau jour l'Angleterre, le Japon, ou l'Amérique. On accepte ce que dit l'écrivain, on le croit sur parole ; la nation a beau changer, le portrait a beau vieillir : il dure jusqu'à ce qu'une nouvelle découverte relègue dans l'ombre l'image trop longtemps favorite. L'Italie dépeinte par Lalande et autres voyageurs du XVIIIe siècle a duré jusqu'à l'Italie de Corinne ; Corinne a été détrônée par Stendhal ; il semble bien qu'il ait fallu M. Bourget pour enrichir d'un pittoresque imprévu la tradition stendhalienne ; et pour la foule, la mode des petites villes, décrites dans des livres innombrables, durait encore hier, insoucieuse de l'intense bouillonnement de vie qui agitait l'Italie moderne, et que la guerre a enfin révélé.

1. Milan, Cogliati, 1915.

Les nouveautés que Stendhal apportait étaient nombreuses et piquantes. Il le disait hautement, le répétait jusqu'à satiété : le pays le mieux fait pour le bonheur, ce n'était pas la France, mais l'Italie; l'âme la plus capable de conquérir et de retenir le bonheur, c'était l'âme italienne. Gondoles et sérénades, musées et Vésuve, souvenirs classiques, tout cela était fort bien. Une foule de bavards avaient admiré qui les ruines et qui les orangers : soit: — encore que la plupart de ces montreurs de merveilles fûssent fort sots. Mais ce que tous devaient connaître désormais, c'était justement ce que les voyageurs n'avaient jamais vu: le privilège qui permettait aux étrangers même, pour peu qu'ils voulussent renoncer à leurs préjugés nationaux, de goûter en Italie une félicité impossible ailleurs. Cette joie d'exister, Stendhal l'avait sentie, pénétrante, aussitôt qu'il avait franchi les Alpes pour la première fois ; il l'avait éprouvée avec plus de sécurité et de reconnaissance encore pendant ses longs séjours milanais, elle devenait pour lui le caractère essentiel du pays, si rare, si merveilleux qu'il s'en faisait l'apôtre pour la France et pour le monde. Il n'abandonnait pas tout de la tradition antérieure ; mais il renouvelait entièrement le point de vue. Il ne s'agissait pas d'admirer l'Italie pour ce qu'elle n'était plus ; ni de louer son ciel ou ses statues pour critiquer ses institutions et mépriser ses habitants. Elle devenait autre chose que la promenade classique de l'Europe : une île heureuse, digne qu'on s'y fixât pour y vivre tous ses jours. La grande affaire de la vie étant le bonheur, il fallait la juger suivant la somme de bonheur qu'elle était capable de donner, et la reconnaître, dans ce sens, comme supérieure à toutes les nations. On sait comment Stendhal donnait lui-même l'exemple : Henry Beyle, Milanais.

Il justifie ce qu'il avance par la psychologie et par l'histoire : autre renouvellement de l'image. Point de vanité en Italie ; cette crainte du ridicule qui paralyse en France les grands caractères y est inconnue. Le naturel y règne librement; on est délivré de cette perpétuelle contrainte qui finit par asservir

les esprits les plus indépendants : on se montre tel qu'on est, et on agit suivant son bon plaisir. L'opinion publique y a peu de force, heureusement, faute de grands centres qui imposent la mode et le ton. La passion y naît vigoureuse ; ne trouvant pas de limites à son expansion, elle croît, elle envahit tout l'être ; elle donne à la vie une ampleur qui la rend digne d'être vécue. Parmi les passions, l'amour occupe la première place, comme il est juste. Tous les cœurs italiens en sont pleins ; la vertu consiste à aimer profondément, non pas à cacher hypocritement qu'on aime. Cet amour n'est pas le passe-temps d'une société coquette, où ni les engagements, ni les ruptures n'ont d'importance ; la jalousie ne pardonne pas ; elle tue. Femmes belles et voluptueuses, hommes qui n'estiment rien tant que l'énergie, individualités sans frein : quelle matière aux jouissances poussées jusqu'au paroxysme, aux haines poussées jusqu'aux beaux crimes ! Et quelle psychologie faite pour le bonheur !

L'histoire l'explique. Divisée en une foule de petits Etats qui ont dû soutenir, pour subsister, les luttes les plus sanglantes que l'histoire connaisse, l'Italie a toujours été le pays des caractères fortement trempés. Le droit à l'existence se conquérait de haute lutte ; l'existence elle-même devenant ainsi plus précieuse, on l'emplissait de toutes les jouissances, celles des lettres, celles des arts, celles des passions. Y eut-il jamais plus de villes ennemies, plus de sang versé pour arriver au pouvoir, plus de crimes commis pour le garder qu'au temps de la Renaissance? Y eut-il jamais plus d'artistes, et de plus grands ; plus de princes cultivés ; plus d'énergies ; une vie plus intense? Certes, la civilisation a étouffé cette flamme. Elle a réussi à faire de l'existence une chose banale et terne, à amener même la décadence des arts. Mais les forces sauvages que son travail néfaste a voulu discipliner étaient si puissantes en Italie, qu'elle ne les a pas entièrement domptées. Elle n'a pas pu abolir tout le passé. Dans ce jardin luxuriant, la plante homme continue à croître plus vivace qu'en aucun lieu du monde.

Seulement, cette image colorée, qui vient se substituer au dessin un peu terne de Corinne, correspond-elle à la réalité? Avec Stendhal, on se méfie toujours; il paye la rançon de son ironie : le lecteur a peur d'être mystifié, et ne lui fait crédit qu'à moitié. A sa présentation de l'Italie, on concède volontiers des traits bien saisis, quelques touches évidemment justes, des morceaux qui révèlent une acuité de vision sans égale. — Mais l'ensemble.....?

Le grand intérêt du livre de Novati est de dissiper ces inquiétudes, et d'établir les mérites de Stendhal. Il y a d'abord les acquisitions définitives, sur lesquelles aucun doute n'est permis. L'observateur a bien vu ce que l'âme italienne pouvait avoir de divers, les nuances multiples que la persistance de la vie locale et régionale lui apporte; il n'est pas tombé dans l'erreur, pourtant commune aux étrangers, de confondre la psychologie d'un Napolitain, par exemple, avec celle d'un Milanais. — Il a discerné avec une perspicacité singulière son contenu politique. Car on lui a reproché d'avoir limité ses remarques aux effets de la domination napoléonienne qui était déjà le passé, et d'avoir douté du Risorgimento, estimant que le peuple était très loin encore de comprendre ce que pouvait être la liberté, ou seulement la constitution. Or il apparaît de plus en plus nettement aujourd'hui qu'en effet, le Risorgimento, (et d'une façon générale toute l'évolution politique de l'Italie moderné) sont dûs non pas à la masse du peuple, mais à une élite très restreinte qui entraîne la foule presque malgré elle, et l'oblige à faire ce qu'elle ne comprend pas, voire même ce qu'elle ne veut pas. Stendhal avait vu clair; on lui doit sur ce point une véritable réparation. — Il a bien marqué aussi le rôle de l'Italie dans la formation du romantisme, du « romanticisme » comme il disait : beaucoup des idées que lui-même a fait passer en France, il les avait empruntées aux cerveaux milanais Attribuons-lui donc le mérite d'avoir découvert une richesse encore inexplorée de l'âme italienne. — Mais allons aux points où il semble plus difficile de lui faire tout à fait

crédit. Que la plante homme naisse plus vivace en Italie qu'ailleurs, ce n'est pas lui qui le dit, c'est Alfieri; aussi bien ses jugements ont-ils souvent une ressemblance frappante avec ceux des contemporains les plus autorisés. La passion s'y donne plus libre cours qu'en France : assurément; et pour les grands caractères, toute l'histoire de la libération de l'Italie n'en montre-t-elle pas en abondance? n'a-t-elle pas eu ses héros? ses martyrs? — Si l'on exagère un peu la conception stendhalienne de l'Italie de la Renaissance, on aura quelque chose comme la Lucrèce Borgia du théâtre romantique; et ce sera très fâcheux. Mais au moins a-t-il fait connaître au grand public ce que cette histoire a eu de tragique et de troublant; entre les Romains et les Italiens modernes, il n'y avait, pensait-on que des ombres; il y a remis des hommes, poursuivant en vulgarisateur l'œuvre qu'au même moment des esprits très sûrs et très graves, comme Sismondi, accomplissaient de leur côté. Novati va même si loin ici, qu'il voudrait défendre la *Chartreuse de Parme* d'une critique traditionnelle : Stendhal, pour dépeindre les mœurs italiennes d'après 1815, s'est servi d'une intrigue trouvée dans une chronique du XVI[e] siècle; et de là vient l'impression d'incohérence que le lecteur éprouve d'un bout à l'autre du roman. Mais l'anachronisme est moins flagrant qu'il ne paraît, dit Novati, si on réfléchit que les caractères, après tout, n'avaient pas tellement changé de l'une à l'autre époque : beaucoup des traits essentiels de la race ont défié le temps..... C'est peut-être trop d'indulgence; et nous protesterions volontiers. Mais n'aurions-nous pas mauvaise grâce, Français que nous sommes, à contredire un Italien à propos de l'âme italienne?



Ce fut là son dernier livre; ses amis le reçurent en même temps que la nouvelle de sa mort. Il avait été heureux d'en faire un témoignage public de l'intérêt qu'il portait à la France,

et il avait manifesté son sentiment dans une de ces belles dédicaces à l'italienne qui par leur harmonie rappellent le vers, par leur force l'inscription lapidaire, gravées plutôt qu'écrites, presque imposibles à traduire : *Ad Henry Cochin — e ettissima tempra — di scrittore di cittadino — con l'affetto antico — fiammeggiante pui vivo — oggi che nell' atroce duello — contro l'eterno nemico — Francia e Italia — rinsaldano — la fraternità indefettibile.* Oui, elle brûlait plus vive que jamais, cette flamme d'affection, tandis que la France pacifique qu'il avait connue devenait la France guerrière, et repoussait l'envahisseur. « Je suis très content de vos nouvelles », écrivait- en mars 1915 au même ami, le confident de sa pensée, « votre pays mérite notre admiration. Son réveil a été conforme à toutes ses grandes traditions; on ne peut que l'estimer et l'aimer toujours davantage ». — Une autre fois : « Mon cher Ami, veuille le Ciel nous épargner les souffrances que vous avez éprouvées! Vous qui me connaissez, vous savez le sujet de tristesse toujours plus grande que constitue pour moi la torture indicible à laquelle est soumise une partie de la « doulce France ; » elle a toujours été, elle est toujours une des plus vives affections de mon cœur ». Il ne désirait pas la guerre; mais lorsque vint le jour où l'Italie, par une volonté dont on ne dira jamais assez tout le mérite, descendit dans la mêlée, voici en quels termes il s'exprima : « L'incertitude nous enlevait toute tranquillité d'âme, nous torturait. Maintenant nous sommes sortis de cette angoisse et de ce doute. Nous sommes entrés dans une période nouvelle, une période d'action qui ne pourra se terminer sans la victoire du Bien, du Juste, de l'Honnête. J'ai éprouvé une joie profonde à voir mon pays se mettre à côté du vôtre L'idée qu'elle pût un jour prendre les armes contre la France a toujours inspiré à l'Italie une répugnance profonde. Cela semblait monstrueux, et à tout le monde. Mais il était moins probable qu'elle pût renouveler, dans une fraternité intime, dans une communion parfaite d'aspirations et de vœux, le pacte sacré d'où est né, il y a cinquante six ans,

l'Italie moderne. Et voici que ce beau rêve s'est réalisé! Pour celui qui, comme moi, sans pompe, sans vaine ostentation n'a jamais cessé de porter dans son cœur une affection immuable pour votre pays, c'est là une grande consolation. Et nous verserons plus joyeusement notre sang si ce sacrifice, en même temps qu'il délivrera notre sol de notre éternel ennemi, l'Autrichien, doit servir à vous délivrer de votre ennemi non moins éternel, le Prussien..... » L'érudit et le patriote se trouvaient d'accord en lui; il voyait dans les faits ce duel dont il avait si souvent suivi les phases dans l'évolution des idées. Il rappelait avec complaisance que « la répugnance italienne contre les allemands s'est manifestée dès les premiers temps de la nation; au XIe siècle déjà, on en trouve des traces dans l'histoire et dans la vie. *Eternelle lutte entre le « furor teutonicus » et la « vertu » latine!* »

Ces derniers mots résument le meilleur de son effort, et achèvent de montrer le sens de sa vie.

PAUL HAZARD.

LA COLLECTION ARMINGAUD

A LA

BIBLIOTHÈQUE NATIONALE

(Manuscrits italiens 2242-2260.)

(*Suite*[1].)

I (2242). *Originaux* (xve-xviiie s.).

1° Fol. 1-66. Pièces originales, et principalement lettres adressées à Francesco Sforza (1440-1453).
2° Fol. 67-79. Dossier intitulé par Armingaud *Carteggio generale, Carte elencate*, et comprenant aussi principalement des lettres originales adressées à Francesco Sforza (mai-août 1452).
3° Fol. 80-121. Dépêches adressées de Rome à Francesco Sforza par « Nicodemus » [Nicodemo Tranchedini da Pontremoli], soit seul, soit conjointement avec d'autres agents de ce prince (31 décembre 1451-15 décembre 1452). — On a inséré dans ce dossier (fol. 111) une lettre datée de Gênes, 21 mai 1452, adressée à Cicco Simonetta, et où il est question de Nicodemo.
4° Fol. 122-140. Huit dépêches chiffrées de René de « Lusinges » [Lucinge], seigneur des Alimes, adressées de Paris et de Blois à Charles-Emmanuel I, duc de Savoie (juin-décembre 1588).
5° Fol. 141-145. Court dossier, formé de pièces sans rapport avec les séries précédentes et sans date, reçues par Armingaud « de M. Landini, septembre 1882 » (xvii-xviiie s.).

145 feuillets.

II (2243). *Milan I.*

Fol. 1-20. Lettres de divers à Francesco Sforza, et autres pièces (janvier-décembre 1442).
Fol. 21-27. Pièces diverses de l'année 1443.
Fol. 28-39. Lettres adressées à Francesco Sforza par Nicodemo Tranchedini (décembre 1451).

1. Voir ci-dessus, p. 168.

Fol. 40-207. Correspondance des ambassadeurs milanais à Florence, et particulièrement de Nicodemo Tranchedini (17 août 1447-26 octobre 1451).
Fol. 208-286. Correspondance des ambassadeurs milanais et autres, ailleurs qu'à Florence, et particulièrement de Nicodemo Tranchedini (4 novembre 1450-28 avril 1452).
Fol. 287-366. Lettres de Nicodemo Tranchedini à Francesco Sforza, datées de Rome (25 mars-30 décembre 1452).
Fol. 367-370. Lettres adressées à Francesco Sforza, de Florence par Nicodemo Tranchedini, et de Rimini par Francesco Gentili (28 mai 1453).
Fol. 371-399. « Epistolae variorum ad Nicodemum Tranchedinum »; analyse du ms. 834 de la bibliothèque Riccardienne, à Florence (fol. 373-387); — Liste alphabétique des correspondants de Nicodemo dont des lettres sont contenues dans ce manuscrit (fol. 388-392); — Extraits (fol. 393-399).
Fol. 400-409. Documents émanés de Nicodemo Tranchedini ou le concernant (1445-1481).
Fol. 410-428. Lettres diverses, adressées à Francesco Sforza et autres (1451-1477).

428 feuillets.

III (2244). *Milan II.*

Fol. 1-111. Lettres de Cosme de Médicis et de quelques autres à Francesco Sforza, et de Francesco Sforza à Cosme de Médicis et autres, ces dernières d'après les minutes (1451-1465).
Fol. 112-128. Lettres de Cosme de Médicis et autres membres de la famille de Médicis à Francesco Sforza et autres, tirées des archives de Milan (1452-1478).
Fol. 129-177. Correspondance de Cosme de Médicis avec Francesco Sforza et Bianca-Maria Visconti, sa femme; extraits du ms. de l'Ambroisienne Z. 247 inf. (1446-1466).

177 feuillets.

IV (2245). *Milan III.*

Fol. 1-241. Nombreuses lettres adressées à Francesco Sforza par ses agents en diverses villes italiennes, notamment à Florence (1451-1452).
Fol. 242-255. Table des « Gride ed ordini in tempo della libertà di Milano » (1447).
Fol. 256-265. Archives de Milan. Chiffres et catalogue de Registres. (Ce catalogue embrasse les années 1447-1471.)
Fol. 266-304. « Elenco nominativo dei Letterati di cui si conser-

vano memorie nella classe Autografi degli Archivii di Stato in Milano. »

Fol. 305-321. Liste alphabétique d'artistes, d'après la même source.

Fol. 322-413. Lettres tirées du ms. de l'Ambroisienne Z. 247 inf.; 1e Lettre d'Ornanno di Rinaldi degli Albizzi à Francesco Sforza (1455) (fol. 323); — 2° Lettres d'Angelo Acciaiuoli à Francesco Sforza, « con minute di missive ducali al medesimo » (1451-1466) (fol. 324).

413 feuillets.

V (2246). *Florence I.* — « Archivio Mediceo innanzi il Principato, — Carteggio di Cosimo de' Medici, ecc. »

Fol. 2-16. « Index général des lettres écrites à Cosimo di Giovanni, ou à Cosimo et à Lorenzo di Giovanni. »

Fol. 17-55. « Liste chronologique des lettres écrites à ou par Cosme de Médicis seul ou en commun avec Laurent, son frère » (1411-1456).

Fol. 56-68. « Index alphabétique... des correspondances d'Averardo de' Medici et de Lorenzo di Giovanni Bicci de' Medici. »

Fol. 69-115. « Carteggio di Lorenzo il Magnifico. — Indice alfabetico dei corrispondenti. » (Plusieurs séries.)

Fol. 116-127. « Indice delle lettere scritte da Lorenzo il Magnifico per ordine di filze. »

Fol. 128-532. Copies et extraits des filze I-IV (xve s.).

Fol. 129-139. Filza I.
Fol. 140-200. Filza II.
Fol. 201-423. Filza III (année 1431 principalement).
Fol. 424-532. Filza IV.

532 feuillets.

VI (2247). *Florence II.* — « Archivio Mediceo innanzi il Principato » (Suite). — Copies et extraits des filze V-X (xv s°.).

Fol. 1-98. Filza V.
Fol. 99-174. Filza VI.
Fol. 175-265. Filza VII.
Fol. 266-308. Filza VIII.
Fol. 309-352. Filza IX.
Fol. 353-460. Filza X.

460 feuillets.

VII (2248). *Florence III.* — « Archivio Mediceo innanzi il Principato » (Suite). — Copies et extraits des filze XI, XII et XIV (xve s.).

Fol. 1-169. Filza XI.
Fol. 170-399. Filza XII. — Fol. 339-399. « Carteggio di Tommaso Portinari con Piero de' Medici. »
Fol. 400-517. Filza XIV. — Fol. 503-517. « Lettere a Piero di Lorenzo de' Medici » ; notamment lettres adressées de France par « Coximo Saxetti ».

517 feuillets.

VIII (2249). *Florence IV.* — « Archivio Mediceo innanzi il Principato » (Suite). — Copies et extraits des filze XVI, XVII, XX, XLIV, XLVI, XLVII, LXVI et LXVIII (xve s.).

Fol. 1-91. Filza XVI.
Fol. 92-199. Filza XVII.
Fol. 200-284. Filza XX.
Fol. 285-379. Filza XLIV.
Fol. 380-392. Filza XLVI et XLVII.
Fol. 393-399. Filza LXVI.
Fol. 400-455. Filza LXVIII.

455 feuillets.

IX (2250). *Florence V.* — « Archivio Mediceo innanzi il Principato » (Suite). — Copies et extraits des filze LXXXI, LXXXII, LXXXVI, LXXXVII, LXXXVIII, LXXXIX, XCIV, XCVI, XCVIII, XCIX, CXXXVII (xv^e s.).

Fol. 1-52. Filza LXXXI.
Fol. 53-150. Filza LXXXII.
Fol. 151-164. Filza LXXXVI.
Fol. 165-181. Filza LXXXVII.
Fol. 182-221. Filza LXXXVIII.
Fol. 222-246. Filza LXXXIX.
Fol. 247-281. Filza XCIV.
Fol. 282-292. Filza XCVI.
Fol. 293-308. Filza XCVIII.
Fol. 309-349. Filza XCIX.
Fol. 350-361. Filza CXXXVII ed ultima.
Fol. 362-382. « Filze diverse e carte Medicee sciolte. »
Fol. 383-384. Lettre de Marsile Ficin à Giovanni de' Medici, tirée de la filza XCVIII.

384 feuillets.

X (2251). *Florence VI.* — « Archivio Mediceo innanzi il Principato » (Suite et fin). — Ambassades, etc

Fol. 1-208 Ambassades.
Fol. 1-40. « Legazioni diverse » (1426-1485).

Fol. 41-117. « Lettere di Bernardo Rucellai a Lorenzo il Magnifico dalla sua legazione di Napoli » (1486-1487).

Fol. 118-138. « Gentile de' Becchi, vescovo d'Arezzo, e Piero Soderini, ambasciadori in Francia » (1493-1494).

Fol. 139-170. « Francia. Ambasciadori diversi » (1494, et exceptionnellement 1515).

Fol. 171-208. « Giovanni Lanfredini, Pier Filippo Pandolfini e Piero Alamanni, oratori Fiorentini a Roma » (1489-1492).

Fol. 209-258. « Archivio di Stato di Firenze. — Carte Medicee delle collezioni Guiducci » (fol. 210-248) « e Ginori » (fol. 249-258) (xv^e et exceptionnellement xvi^e s.).

Fol. 259-262. « Archivio reale di Firenze. — Archivio degli Uffiziali di notte e dei monasteri. »

Fol. 263-372. « Archivio di Stato di Firenze. — Libro di Statuti dell'Arte del Cambio del 1314 colle addizioni posteriori » (1314-1356).

Fol. 373-377. « Arte della Lana. »

377 feuillets.

XI (2252). *Florence VII.* — Extraits de divers manuscrits des bibliothèques de Florence. — Documents divers.

Fol. 1-8. « Manoscritti storici del R. Archivio di Stato di Firenze. » (Manuscrits 168-287.)

Fol. 9-30. « Codice Magliabechiano, classe XXIII, n° 9. — Bonsigniori. Istorie degli Imperatori, 1478. »

Fol. 31-99. « Tommaso Forti. Foro fiorentino. Magliabechiana, classe XXV, cod. 385. »

Fol. 100-164. « Diario di Goro di Giovanni (1410-1460). Manoscritto Magliabechiano, classe XXV, n° 518. »

Fol. 165-173. Pièces diverses, notamment extrait du ms. 2499 de la bibliothèque Riccardienne (xve s.).

Fol. 174-204. Pièces diverses du xve siècle. (Dossier qui semble avoir été reçu après coup, de Florence, janvier 1884.)

Fol. 205-210 Lettres de Marie de Médicis, tirées de l'Archivio di Stato de Florence (1614-1634).

210 feuillets.

XII-XIII (2253-2254). *Savoie.* — « Archivio di Stato di Torino — Dépêches de René de Lucinge, seigneur des Alimes », adressées de France à Charles-Emmanuel I, duc de Savoie (1585-1589).

XII. Fol. 1-120. Année 1585.

Fol. 121-226. Année 1586.



XIII. Fol. 1-208. Année 1587.
Fol. 209-338. Année 1588.
Fol. 339-396. Année 1589.
Fol. 397-412. Clef du chiffre de la correspondance du seigneur des Alimes, et déchiffrement.

226 et 412 feuillets.

XIV (2255). *Savoie. Milan. Mantoue. Modène. Sicile.* — Instructions diplomatiques et pièces diverses.

Fol. 1-41. « Archivio regio di Torino. Lettere Ministri. Francia. — Lettere... del conte Ponte di Scarnafiggi a Madama Reale » [Chrestienne de France, veuve de Victor-Amédée I, duc de Savoie].
Fol. 42-107. Instructions aux ambassadeurs français en Savoie, et autres pièces diplomatiques, tirées des Archives du Ministère des Affaires étrangères (1663-1798).
Fol. 108-112. Milan. « Relation de l'affaire des marquis del Carretto », tirée des Archives du Ministère des Affaires étrangères (1669).
Fol. 113-178. Mantoue. « Archivio storico Gonzaga in Mantova. » Pièces diverses (1447-1461).
Fol. 179-195. « Mémoire pour servir d'instruction au s^r^ de Gergy, allant... auprès du duc de Mantoue », tiré des Archives du Ministère des Affaires étrangères (1702).
Fol. 196-205. Mantoue. Pièces diverses, tirées des Archives du Ministère des Affaires étrangères (1640-1681).
Fol. 206-207. Lettre au comte Mattioli, tirée des Archives du Ministère des Affaires étrangères (1678).
Fol. 208-254. « Archivio di Stato di Modena. » Pièces diverses (1397-1467).
Fol. 255-268. Instructions diplomatiques. Mémoires à des ambassadeurs se rendant en Sicile, tirés des Archives du Ministère des Affaires étrangères (1674-1714).

268 feuillets.

XV (2256). *Montecuccoli. Traités d'art militaire.*

Fol 1-67. « Delle Battaglie. Ouvrage inédit de Montecuccoli », tiré de la Biblioteca Estense de Modène; figures coloriées, fol. 65-67.
Fol. 68-368. « Trattato della Guerra », autre ouvrage de Montecuccoli, tiré de la même bibliothèque.
Fol. 369-373. « Precetti militari havuti col mezo del Dott. Geminiano Montanari dal sig^re^ general Montecuccoli da me provati »; avec figures dans le texte.
Fol. 374-378. Listes de « Documenti tratti dall'Archivio reale e dalla

Biblioteca Estense di Modena », et notes diverses concernant Montecuccoli.

378 feuillets.

XVI-XVII (2257-2258). *Lettres de Pier Candido Decembrio.*

XVI (2257).

Fol. 2-136. « Petri Candidi epistolarum additarum libri II, e codice qui extat apud marchionem Apollinarem Saporiti Mediolanensem. » 47 lettres, dont la liste, avec l'indication des *incipit* et *desinit*, par J. Armingaud, se trouve en tête.

Fol. 137 150. 12 lettres, copiées par J. Armingaud sur le manuscrit de l'Ambroisienne J. 235 inf.

Fol. 151-205. Autre série de lettres, copiées pour J. Armingaud sur ce même manuscrit de l'Ambroisienne J. 235 inf.

Fol. 206-300. Autre série de lettres, copiées pour J. Armingaud, vraisemblablement sur le manuscrit Saporiti.

XVII (2258).

Fol. 1-392. « P. Candidi Decembrii epistolarum (novissimarum) libri IX (ad Simoninum Giglinum). E codice Riccardiano num. 827. » — Les cahiers 1, 2 et 40 à 42 manquent.

Fol. 393-404. Lettres de Pier Candido Decembrio à Nicodemo Tranchedini, tirées du manuscrit 834 de la bibliothèque Riccardienne. à Florence. — Cf le tome II de la présente collection, ms. ital. 2243.

Fol. 405-587. « Biblioteca universitaria di Bologna, cod. 2387. — P. Candidi Decembrii epistolarum libri VIII. »

300 et 587 feuillets.

XVIII (2259). *Venise* (XVIe et XIXe s.).

Fol. 1-4. Lettre d'un ambassadeur vénitien en France [Pietro Duodo ?], datée de Paris, 29 avril 1597; copie, sans indication de source.

Fol. 5-107. « Processo di S. Giorgio » (1862). Deux mémoires, dont le second commence au feuillet 64.

Fol. 108-113. « Biografie del personale della polizia austriaca nel Veneto. »

Fol. 114-128. « Biografie. — I. R. luogotenenza in Venezia »

Fol. 129-137. Pièces diverses, dont la première (fol. 129) se rapporte à l'ouvrage anonyme (de J Armingaud), intitulé : « La Vénétie en 1864. »

137 feuillets.

XIX (2260). *Mélanges*. — Papiers de J. Armingaud, concernant principalement sa mission en Italie. Rapports, correspondance, etc. (1863-1879.)

Fol. 1-19. « Mémoire à l'appui de la mission historique demandée par M. Armingaud » (25 novembre 1875). — La note mise en tête, et qui occupe le feuillet 3, est peut-être de Jules Zeller.

Fol. 20-32. Second rapport, ou Compte-rendu, par J. Armingaud, de ses travaux en Italie, adressé au Ministre de l'Instruction publique (Florence, 2 mai 1877).

Fol. 33-52. « Appendice au [précédent] rapport du 2 mai 1877..., sur la filza XIII^a de l'Archivio Mediceo. — Copies de documents originaux. » (Florence, 15 juin 1877.)

Fol. 53-89. « Rapport [n° III] adressé à S. E. Monsieur le Ministre de l'Instruction publique, par Jean Armingaud, Florence, 31 janvier 1878. » — En tête (fol. 54), minute d'une lettre de J. Armingaud au Ministre de l'Instruction publique, de la même date.

Fol. 90-99. « Memento scientifique » ou « Journal » de J. Armingaud (1878-1879).

Fol. 100-122. Correspondance et documents divers. On remarque : Note, de la main de J. Armingaud, sur l'École française d'Athènes (fol. 101) ; — Note de « A. Daveluy » (fol. 103) ; — Court mémoire, signé « C[esar]e Foucard », sur divers fonds des archives de Venise, adressé au « cav. Celestino Combetti », daté de Turin, 12 février 1864, et suivi d'une note de « Combetti » [pour J. Armingaud] (fol. 105) ; — Deux lettres de Giuseppe « Canestrini » à J. Armingaud, 5 novembre 1863 (fol. 107), et 24 février 1869 (fol. 113) ; — Lettre de « F. Coletti » à J. Armingaud, 1er octobre 1864 (fol 110) ; — Notes de voyage de J. Armingaud, septembre et octobre 1866, et autres (fol. 116).

122 feuillets.

L. Auvray.

Variétés

La date de la mort de Matteo Bandello

Les dates de la naissance et de la mort du célèbre conteur lombard sont demeurées longtemps incertaines. Pour la première[1], la question est aujourd'hui nettement tranchée. Une heureuse découverte faite par un savant critique[2] nous a fourni un document irréfutable : M. Bandello « de nobili genere procreatus » est né à Castelnuovo Scrivia (ancienne Lombardie) en 1485.

Mais quand est-il mort?

Abstraction faite des biographes anciens, les modernes sont presque tous[3] disposés à placer cette date en 1561 ou 1562. Un seul parmi eux, sous forme d'hypothèse, la considère pourtant comme « di non molto posteriore al settembre 1555 »[4] ; et c'est à son avis que, en nous réservant d'étudier la question sur place, nous avions cru devoir nous ranger il y a quelques années[5], après avoir d'abord accepté la date 1562[6].

1. D. Morellini, comme tous les biographes de Bandello, qui l'ont précédé, écrivait encore en 1900 : « Quando egli sia nato, esattamente non lo si sa », dans son *Matteo Bandello, novellatore lombardo* (Sondrio, 1900, p. 18); et pour en fixer une, après de longs raisonnements, il concluait : « .... ne deriva ch'egli sarebbe nato nel 1480 « (*ibid* ; p. 20) c'est-à-dire à la date acceptée aussi par E. Masi, *M. Bandello e la vita italiana in un novelliere del Cinquecento* (Bologna, 1900).

2. Carletta (A. Valeri), dans la *Rivista d'Italia*, Rome, 15 nov. 1900, p. 537.

3. Morellini, œuvre cit., p. 158. Voir aussi *Certain tragical discourses of Bandello translated into english* by Geffraie Fenton, 1567, with an introduction by Robert Langton Douglas ; London, by David Nutt, 1898. — Heinrich Meyer, *Matteo Bandello nach seinen Widmungen*, dans l'*Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Litteraturen*, vol. CVIII et CIX.

4. G. Brognoligo, dans l'excellente édition qu'il a donnée de *Novelle di M. Bandello*, 5 vol., Bari, 1910-1912, t. V, p. 332.

5. Nous nous permettons de renvoyer le lecteur, pour tous les détails de la vie et de l'activité littéraire de Bandello en France, à notre essai : *I viaggi e la dimora del Bandello in Francia*, dans les *Scritti d'erudizione ecc... in onore di R. Renier*, Torino, 1912 ; p. 1150.

6. *Quaranta novelle scelte di M. Bandello* (Milan, 1911), p. 5.

Rappelons que notre auteur, après plusieurs voyages en France, avait fixé sa demeure en Aquitaine, où il partagea l'exil auquel s'était vouée Constance Rangone-Fregoso, veuve de son malheureux protecteur, le capitaine César Fregoso, assassiné par les sicaires de Charles-Quint le 31 juillet 1541. Bandello franchit pour la dernière fois les Alpes cette année-là, ou au plus tard au début de 1542, et — ceci est hors de doute — il mourut en Aquitaine, sans plus revoir sa patrie.

Deux faits importants marquent le long séjour de Bandello à Agen et à Bazens : le recueil, en trois parties, de ses Nouvelles fut publié à Lucques en mars-juin 1554, et il remplit les fonctions d'évêque d'Agen de 1550 à 1555; il résigna en 1555 ces fonctions, ainsi qu'il était convenu, en faveur de Giano Fregoso, fils de Constance, probablement en septembre. Tous les raisonnements que l'on peut édifier sur ces dates et sur la publication posthume, en avril 1573, à Lyon, d'une quatrième partie des Nouvelles n'aboutissent à aucun résultat utile[1] : Bandello a pu mourir peu après la fin de 1555, mais rien ne prouve qu'il n'ait pas vécu encore plusieurs années.

Au cours d'un séjour que nous avons eu le plaisir de faire, en juillet 1913, à Agen, dans ce coin d'Italie transplanté sur les rives verdoyantes de la Garonne, nos recherches nous ont permis de recueillir quelques documents, que nous publierons ailleurs, relatifs à l'épiscopat de Bandello. Quant à sa mort, nous avons eu la surprise de constater qu'elle ne constituait, pour les érudits agenais, un problème ni quant à la date ni quant au lieu de sépulture. Pour eux, le conteur est mort en 1561, non pas à Agen, mais au château de Bazens, qu'il ne quitta plus durant la dernière période de sa vie, ou peut-être au couvent dominicain du Port Sainte-Marie, et il fut inhumé, « conformément à sa volonté déclarée dans son testament », dans l'église des frères prècheurs du Port Sainte-Marie, tout près d'Agen ; — sa dépouille mortelle aurait été déposée au pied du maître-autel[2]. Rien de plus naturel d'ailleurs que ce

1. Cette discussion a été faite très diligemment par notre ami et collaborateur F. Picco ; étant donnée la conclusion négative à laquelle il arrivait, celui-ci a cru pouvoir la supprimer ici. (*Note de la rédaction*).

2. L'hypothèse de la retraite chez les dominicains du Port-Sainte-Marie est de M. Momméja, qui a bien voulu nous la communiquer et nous autoriser à nous en servir. — L'allusion au testament n'est pas documentée. C'est M. Lauzun qui nous en parle vaguement, en ajoutant à ce propos : « *il a voulu dormir de son*

désir exprimé par un dominicain : les moines du Port Sainte-Marie ne pouvaient qu'être honorés de la volonté formulée par leur ancien évêque.

Le vieux couvent, dit des Jacobins, du Port Sainte-Marie, est à présent dans un état pitoyable. Il n'en reste que quelques vestiges, ou plus exactement, selon une description récente, qu' « une masure en ruines à peu près carrée, percée au rez-de-chaussée de deux arcades murées et, au-dessus, de deux baies, dont le sommet de l'arc brisé atteint la partie supérieure du mur sur lequel était posée la charpente »[1]. L'église dominicaine avait un certain caractère artistique ; construite vers le milieu du XIVe siècle, elle avait trois nefs : « Un peu au delà de la travée du chœur et au milieu du sanctuaire, s'élevait l'autel, au pied duquel voulut se faire enterrer l'évêque Matthieu Bandello, mort en 1561 ». On devrait, donc, fouiller « à cinq ou six mètres du mur existant, et autour d'un mur moderne

dernier sommeil sous les dalles de la plus proche église de ses anciens frères, dont il avait apprécié la haute valeur et avec lesquels il entretenait du reste les meilleures relations » (Philippe Lauzun, *Le couvent des Jacobins du Port-Sainte-Marie*, Agen, 1905, p. 17). Tout cela se peut, mais les preuves font défaut. Outre cet ouvrage, nous signalerons ici les publications qui peuvent le plus nous intéresser :

Tamizey de Larroque, *Lettres inédites de Janus Fregose, évêque d'Agen*, dans le *Recueil* des travaux de la Société d'Agriculture, Sciences et Arts d'Agen, deuxième série, t. III, Agen, 1873, pp. 68 et suivantes.

Jules de Bourrouse de Laffore, *Jules-César de Lescale* (*Scaliger*) ibid, t. I, 1860-61 p. 24.

Ad. Magen, *Jules-César Scaliger et sa famille. Vie de Jules-César, par Joseph son fils*, ibid, t. III, 1873, pp. 161 et suiv.

J. Momméja, *Un domaine historique : Vérone-Vivès et le Scaliger* dans la *Revue de l'Agenais*, 1908, pp. 289 et suiv.

Ad. Magen, *La Ligue au Port-Sainte-Marie en 1591*, ibid, 1882, p. 389.

E. de Dienne, *Des rapports de l'Agenais avec l'Italie aux XVe et XVIe siècles* ; ibid, 1903, pp. 244,-52, et ensuite dans les *Atti del Congresso storico Internazionale di Roma* [1903], vol. III, 1906.

M. et F. *Précis d'un mémoire sur les écrivains de l'histoire de l'Agenais*, par Labrunie, ibid, 1884, p. 148.

Fallières, *Labrunie* († 1807), *sa vie pendant la Révolution, ses travaux, et ses manuscrits*, ibid, 1892, p. 357 et 480.

Voir encore : *Recueil des travaux de la Société d'Agriculture, sciences et arts d'Agen* (1804-1913) et *Revue de l'Agenais et des anciennes provinces du Sud-Ouest*, historique, littéraire, scientifique et artistique, Agen 1873 et années suivantes ; depuis 1879 sous la direction de la Société d'Agriculture, Sciences et Arts d'Agen.

1. Lauzun, *ouvr. cité*, p. 8.

qui coupe aujourd'hui l'ancien sanctuaire dans toute sa largeur..... — Nul doute, qu'à l'endroit que nous indiquons on ne découvre la tombe du prélat, à moins que huit ans après, en 1569, les hordes sauvages de Mongommery ne l'aient violée, ou, plus tard encore, les iconoclastes de 1793 »[1].

Le vœu, ainsi formulé en 1905, pour que des fouilles fussent exécutées sur le terrain si exactement indiqué, n'avait pas encore été exaucé en 1913; et depuis, la grande guerre est survenue! Renouvelons ici le souhait que ces fouilles soient pratiquées par les soins des érudits agenais, dont les Sociétés Savantes sont groupées autour de leur très beau Musée[2]. On pourrait mettre ainsi au jour les restes de notre évêque, comme on a, en 1772, exhumé le crâne d'un autre illustre Italien, contemporain et ami de Bandello, Jules César Scaliger, qui, lui aussi, a vécu, est mort et fut enterré à Agen (1558). Son crâne et d'autres parties de son squelette, « ossa scaligerana », sont conservés, depuis 1871, par la Société d'Agriculture, Sciences et Arts d'Agen[3].

Pour en revenir à la date de la mort de Bandello, nous regrettons vivement de ne pouvoir publier de document authentique, à l'appui de la date indiquée. Mais l'accord entre

1. *Ibid*, p. 12. Il fait allusion aux ravages des troupes de Mongommery, qui « se fortifia dans le vaste couvent des Jacobins; car situé à l'extrémité occidentale de la ville, près des fossés et de la Garonne, il [ce couvent] offrait un abri très sûr. Puis, quand l'ordre de vider les lieux et de marcher sur Agen et Toulouse fut donné, cette troupe de bandits mit le feu au monastère, pilla ses richesses, détruisit son église de fond en comble, et ne laissa qu'un monceau de ruines. Trop pauvres désormais pour pouvoir réédifier leur couvent, les Frères Prêcheurs... de deux seules travées de la nef latérale, épargnées par le feu, firent la modeste chapelle, qui, jusqu'à la Révolution, servit à l'exercice de leur culte » (p. 17-18). En 1791 les meubles et les effets des religieux de la ville du Port furent mis en vente et « le couvent des Jacobins fut divisé en plusieurs lots que se partagèrent les habitants du Port. Depuis, les haies vives ont remplacé les murs de clôture... » (p. 21).

2. La Société d'agriculture Sciences et Arts d'Agen, fondée en 1784, dissoute à la Révolution et reconstituée sous le Consulat, et la Société Académique d'Agen. — Sur le *Musée d'Agen* voir une brochure de ce titre par Jules Momméja dans la *Revue de l'Agenais*, 1904, pp. 488-495; 572-579. M. Momméja, ancien Conservateur de ce Musée, a pris sa retraite en 1914. Il est fort attaché à l'Italie; très versé dans l'histoire locale, c'est un grand admirateur des Nouvelles de Bandello, au sujet desquelles il nous a donné des renseignements fort précieux. Nous lui exprimons toute notre affectueuse reconnaissance.

3. Ad. Magen, *Jules César Scaliger*, p. 161.

les écrivains anciens[1], les critiques modernes et les érudits locaux, nous paraît digne de la plus grande attention. On aura beau dire qu'ils ne se démentent pas, uniquement parce qu'ils se copient l'un l'autre : il faut observer qu'il y a parmi eux des savants à l'esprit avisé, qui n'acceptent pas tout les yeux fermés. Voici le père, pour ainsi dire, des érudits agenais, Henri Argenton (1723-1780), qui en 1744 entra à l'évêché d'Agen comme pro-secrétaire, et, depuis l'année 1749, y remplit pendant trente ans les fonctions de secrétaire en titre. Étant chanoine de Saint-Caprais d'Agen, il « s'occupa avec ardeur de recherches et d'études historiques locales et réunit sur le passé de son pays des matériaux nombreux, qu'il n'eut pas le temps de mettre en œuvre »[2]. Ces papiers inédits, « revus, commentés, parfois complétés » par Joseph Labrunie, ancien curé de Monbran, auquel il les avait légués, et qui les légua à son tour à Florimon Boudon de Saint-Amans, ne constituent-ils pas un dossier d'une valeur considérable, en raison des sources d'information dont ces deux savants pouvaient disposer? Or Argenton, dans une longue analyse de faits et de dates, qui n'a pas à nous arrêter ici, parce qu'elle se rattache seulement à l'épiscopat de Bandello, a écrit quelques lignes qui intéressent notre enquête, et qui nous révèlent en lui un critique prudent : «... Il paraît, par ce que je viens de dire, que Joseph Scaliger s'est trompé en assurant que Bandel n'a été évêque que pendant quelques mois, ainsi que M. Labenasie, qui a prolongé son épiscopat jusqu'en 1570. Les auteurs du *Gal ia* citent un cartulaire de Clairac, en 1562, où il est fait mention de Bandel. Mais je voudrais voir cette pièce, parce qu'il est vrai que Bandel n'était plus évêque d'Agen en 1562... »[3]. Il doute donc d'un document qu'il n'a pas sous les yeux ; il s'appuie uniquement sur un fait : le fait qu'en 1562 Bandello n'était plus évêque. Il sait bien que Bandello a démissionné, comme évêque[4], en 1555. Et il repousse la date de 1562 parce qu'il sait par ailleurs qu'il est décédé en 1561.

1. Les dates les plus accréditées sont 1561 et 1562. Voir Morellini, p. 158, et, pour d'autres renvois, F. Picco, *Quaranta novelle*, etc..., p. 25, note 1.

2. *Bibliographie générale de l'Agenais etc...*, par J. Andrieu, t. I, p. 21 et suiv. (Paris, 1886). On lit également là que Bandello est « mort à Bazens près du Port-Sainte-Marie en 1561 ».

3. Manuscrit d'Henri Argenton aux Archives de Lot-et-Garonne.

4. Il se trompe pourtant sur l'année de sa naissance. Il est amené à cette supposition : « s'il [Bandel] vivait alors [1562] il devait avoir 88 ans, puisqu'il en

Sur la foi d'Argenton cette date est considérée comme acquise par les historiens agenais. Ne pouvant pas tous les citer, nous n'en rappellerons que quelques-uns.

L'abbé Barrère[1], dans sa grande *Histoire religieuse et monumentale du diocèse d'Agen*, etc. (1856), nous raconte toutes les « infirmités du prélat » Bandello, qui après l'épiscopat « se retira au château de Bazens où il mourut en 1561 » ; et il ajoute : « Son corps, d'*après M. Argenton*, fut déposé dans l'église, etc.., », que nous connaissons.

De nos jours une note manuscrite[2] de M. Tholin, qui fut Archiviste Départemental à Agen, nous décrit le « château de Bazens habité et peut-être construit en partie par Mathieu Bandel ». Il nous dit : « Il s'adosse à l'église au nord. Il devait comprendre trois corps de logis en forme de T. Il n'en reste plus qu'une aile, une haute tour polygonale, etc... ». Lui aussi accepte la date 1561.

Enfin, M. Lauzun, secrétaire perpétuel de la Société Académique d'Agen, dans un essai d'art et d'archéologie sur *Le Couvent des Jacobins du Pt-Se-Me*[3], que nous avons déjà cité et mis à profit ci-dessus, écrit à son tour, en 1905, sans la moindre hésitation : « .... Mathieu Bandello, évêque d'Agen, de 1550 à 1555, mort en 1561 en son château de Bazens, où il avait établi sa résidence, demanda *par testament* que son corps fût transporté dans l'église des Frères Prêcheurs du Port. *Au dire d'Argenton et de tous les annalistes Agenais*, cet ordre fut exécuté ».

Nous sommes donc en présence d'une tradition locale ancienne et solide, concernant la date de la mort de Bandello et le lieu de sa sépulture. Comme on n'aperçoit aucune raison valable pour la rejeter, il nous a paru intéressant de la faire connaître.

FRANCESCO PICCO.

avait 77 en 1551 et que par conséquent il était né en 1474 ». Rien d'étonnant dans cette faute, car la vraie date de naissance de Bandello (1485) ne nous fut révélée que par le document cité ci-dessus, en 1900.

1. *Histoire religieuse et monumentale du diocèse d'Agen*, 1856, p. 216.

2. Archives départementales du Lot-et-Garonne, feuillet inséré dans le manuscrit cité d'Argenton.

3. Voir ci-dessus la citation, p. 224 n. 2. Ajoutons que la restauration de l'édifice est l'œuvre de Georges Robault de Fleury, parue dans son monumental ouvrage la *Gallia dominicana* avec texte du R. P. Chapotin.

« Le Ultime lettere di Jacopo Ortis » de Foscolo et la censure impériale.

Les historiens de la littérature italienne sous la domination française ne devront pas dédaigner les papiers de la Direction de la librairie, dont quelques éléments se trouvent aux Archives Nationales. Nous en donnerons comme preuve l'intéressant rapport, publié ci-dessous, sur le livre fameux de Foscolo, dont le censeur impérial a caractérisé avec assez de justesse les tendances morales. Ce rapport, qui fait partie du *Bulletin hebdomadaire de la librairie* du 15 décembre 1810, est transcrit dans le registre F[18], I 148*[1].

G. Bn.

« L'ouvrage dont le Directeur général de la librairie a suspendu l'impression est la traduction d'un ouvrage italien intitulé : *Dernières Lettres de Jacques Ortis*. Dans le même instant, et sous différents titres, deux traductions de ce livre ont été soumises à la censure. Deux censeurs différents ont été chargés de leur examen, et tous deux ont conclu, sans s'être concertés, qu'il n'était pas convenable d'en permettre l'impression. Les lettres de Jacques Ortis sont une composition romanesque qui offrent (*sic*) la contr'épreuve des souffrances du jeune Werther. Mais ici, au délire d'un amour malheureux, se joint une sorte de frénésie politique. Ortis est un jeune Vénitien, élevé à l'Université de Padoue, qui ne veut survivre à l'indépendance de sa patrie que pour la venger ou la délivrer. Le traité de Campo Formio excite sa rage; il rugit de vengeance. Il est nourri dans son fanatisme par un vieillard fugitif encore plus forcené que lui. En un mot, la partie romanesque du livre est très propre à pervertir les imaginations et la partie politique à faire des mécontents. Il ne tend à représenter la domination française que comme une insupportable tyrannie et à exciter tous les peuples qui y sont soumis au soulèvement et à la révolte. »

1. Une copie de ce rapport se trouve dans AF, IV, 1354.

Questions Universitaires

AGRÉGATION ET CERTIFICAT D'APTITUDE D'ITALIEN
JUILLET 1919.

Résumé du Rapport du Président du Jury.

Le Jury nommé pour examiner, en 1919, les candidats à l'Agrégation d'italien et au certificat d'aptitude a eu à juger, en juillet, quatre catégories de candidats : 1° d'anciens admissibles aux concours d'agrégation antérieurs à 1914, dispensés des épreuves écrites, inscrits au nombre de cinq; 2° des réformés de guerre pourvus d'une délégation depuis au moins un an, inscrits au nombre de trois; 3° huit jeunes filles, candidates aux deux places mises pour elles au concours; 4° vingt et une jeunes filles candidates aux deux places du Certificat.

Un seul candidat masculin s'était inscrit en vue d'obtenir la place d'agrégé mise au concours dans les conditions normales; il ne s'est pas présenté. Aucun n'a convoité la place mise à la disposition des hommes au certificat.

Les résultats ont été les suivants :

Aucun des anciens admissibles (deux ont renoncé à concourir) n'a atteint, pour les épreuves orales, le nombre de points exigible pour le succès définitif. Leur préparation a paru insuffisante; alors qu'ils pouvaient bénéficier des mêmes avantages en 1920, ils ont eu le tort de vouloir courir la chance trop tôt, dans de mauvaises conditions.

Les trois réformés de guerre ont été déclarés dignes du titre d'agrégés, dans des conditions fort honorables.

Les deux places d'agrégées, mises au concours pour les femmes, ont été attribuées à deux candidates très méritantes, qui rendront l'une et l'autre, dont une rend déjà d'excellents services dans l'enseignement secondaire.

Pour le Certificat d'aptitude, la moyenne obtenue par les deux candidates admises est sensiblement égale à celle des concours précédents; mais la physionomie des épreuves a été toute différente. Les compositions écrites ont marqué un très grand progrès : la candi-

date classée 10e (non admissible) avait plus de points que les 4e et 5e (admissibles) de l'année dernière. Cette élévation du niveau est imputable surtout au thème et à la version, qui ont donné lieu à des copies vraiment bonnes (neuf copies notées de 12 à 16 pour le thème, sept notées de même pour la version). En revanche huit candidates, dont les épreuves ont été faibles, auraient bien fait de s'octroyer une année de préparation supplémentaire. Les épreuves orales n'ont pas confirmé l'excellente impression des compositions écrites; plusieurs candidates ont fait preuve d'une grande inexpérience et quelques-unes d'une nervosité qui ne leur a permis de remplir que la moitié, ou même le tiers du temps accordé pour leurs diverses épreuves. Il y a eu là un manque de sang-froid et de réflexion qui a été fatal à quelques candidates; le jury aurait pu se trouver dans l'obligation de ne proposer qu'un nom au lieu de deux pour l'admission définitive, si l'avance obtenue à l'écrit n'avait compensé le fléchissement constaté à l'oral.

Les sujets traités ont été les suivants.

AGRÉGATION. — *Compositions écrites* : Thème, Lamartine. *Histoire des Girondins* l. XXI, ch. XI-XII, « Marie-Antoinette le 10 août 1792 » (La reine qui suivait pas à pas le roi... élevaient l'enfant dans leurs bras au-dessus de leur tête) — Version, P. Aretino, *Lettere*, l. I, no VI, « All' Imperatore Carlo Quinto per esortarlo a liberare Clemente VII dopo il sacco di Roma ». — Dissertation italienne : « L'anima italiana dal mese d'agosto 1914 al mese di maggio 1915 ». — Dissertation française : Définir les caractères de la poésie lyrique de Chiabrera ».

Epreuves orales : Thèmes improvisés, Gérard d'Houville ; *Le Dernier feu* (Tu es assise sur le tapis en face de l'âtre..... le charme que les papillons morts et les fleurs desséchées ont pour nous par certains jours d'hiver). — Erckmann-Chatrian, *Contes des bords du Rhin, Myrtille.* (Tout au bout du village..... En voyant ces choses, avec l'attendrissement convenable, vous pensez : Le Seigneur Dieu est bon); — René Milan, *Les vagabonds de la gloire* : (Malte enfin! Des paysages qui ne bougent point..... La maladie du marin, c'est le départ).

Textes espagnols. D. Miguel Asin Palacios. *La escatologia musulmana en la Divina Comedia,* « Las ascenciones de Mahomay de Dante a los cielos »; — « Recuerdos de tradiciones islámicas en la Divina Comedia » ; — « El encuentro de Beatriz y Dante en el Paraiso terrestre ».

Explications préparées. Dante, *Purg.* XXIII, 16-36; B. Cellini, *Vita*, éd. O. Bacci, p. 102, ligne 12 à p. 103, l. 1 ; *Epist. ad Posteros*,

« Inde etiam reversus... egerim per annos » ; — Pétrarque, son. 276 ; Carducci. *Garibaldi in Francia* : « Ma G. Garibaldi..... culla della revoluzione europea » ; *Ep. ad Posteros*, « Sensi superbiam..... mortes fleant » ; — Léonard de Vinci, *Frammenti* p. 251-253 ; *Canto dell' Amore*, sept dernières strophes ; *Ep. ad Posteros* « Historicis delectatus sum ».

Leçons en italien. « La curiosità intellettuale di Leonardo da Vinci » ; — « La Germania nella vita dell' Italia dal 1870 al 1914 » : — « La sincerità del Petrarca ».

Leçons en français. « Le mélodrame considéré comme expression de la civilisation italienne » ; — « La Secchia rapita » ; — « La Cène de Léonard de Vinci ».

Certificat d'aptitude. — *Compositions écrites* : Thème, G. Sand, *Lettres d'un voyageur*, t. II, « Venise en 1834 » (La vie est encore si facile à Venise..... en se couchant à chaque pas sur les dalles lisses et chaudes des quais). — Version, P. Bembo, *Lettere*, éd. Sonzogno, p. 265, « Morte di Guidubaldo duca d'Urbino » (Erasi il povero signore ridotto in ultima magrezza..... non si sentisse della pietà acerbissimamente venir meno) ; — Composition italienne : « Come si svolse il pessimismo leopardiano ? » ; — Composition française. « Si le moi est haïssable comme le dit Pascal, comment s'explique le succès du genre autobiographique ? Prendre les exemples dans la littérature italienne. »

Epreuves orales. Version improvisée : I. Nievo. *Memorie di un ottuagenario*, c. 1 (La cucina di Fratta.....) ; — Thème improvisé : Taine, *Voyage en Italie*, t. I, p. 337-338 ; — Lecture expliquée : Leopardi : *All' Italia*, première strophe ; — Traduction et commentaire grammatical : Dante. *Purgat.* XXIV, 64-93.

Programme de questions et d'auteurs pour le concours et d'agrégation d'italien en 1920.

I. Histoire de la littérature et de la civilisation.

1re question. L'enfer de Dante : La matière (éléments traditionnels, historiques, personnels) et la forme (composition, symbolisme, expression).

2e question. La décomposition de la Renaissance italienne, de 1527 à 1600 : évolution politique (le régime despotique), religieuse (le Concile de Trente), littéraire (la doctrine classique, le Tasse) et artistique (Michel Ange, les Vénitiens, les Bolonais).

3e question. Les influences étrangères en Italie, de 1740 à 1789.

II. Textes pour les explications orales.

Virgile. *Enéide*, l. VI, v. 295-336 et 417-627.

Dante. *Inferno*, canti II, X, XXVI.

Michel-Ange, *Poesie*, n° VI, LXXXIII, CIX (25, 36, 37, 49, 77, 82, 97, 101), CX, CXVIII, CXXVI, CLV, CLXIII (d'après les éditions C. Frey, Berlin, 1897, ou C. Amendola, Lanciano, 1911).

Lorenzino dei Medici, *Apologia*: — Paolo Paruta, *Orazione per i nobili veneziani morti a Lepanto* (dans les *Orazioni scelte del secolo* XVI, éd. G. Lisio, Florence, Sansoni, 1897, p. 159-185 et 295-316.

T. Tasso, *Gerusalemme Liberata*, chants XII, et XVI, st 31-67.

G. Baretti, *Prefazione II^a alle tragedie di Pier Cornelio* (dans Baretti, *Prefazioni e polemiche*; Bari, 1911, p. 45-55).

Metastasio, *La Clemenza di Tito*, acte III.

Goldoni, *Pamela nubile*.

G. Parini, *Il Mattino*, v. 184-628 (éd. G. Mazzoni, Florence Barbèra)

F. De Sanctis, chapitre XVII (T. Tasso) de sa *Storia della letteratura italiana*.

Au concours spécial réservé en 1920 aux candidats démobilisés depuis l'armistice ou réformés de guerre, les textes d'explications suivants sont supprimés: Virgile, *Énéide*, VI, 295-336; Dante, *Inferno*, ch. II; P. Paruta; G. Baretti; F. De Sanctis. Tout le reste du programme demeure applicable à ce concours.

Programme pour le Certificat d'aptitude d'italien en 1920.

Dante, *Inferno*, ch. II et X.

Lorenzino dei Medici, *Apologia* (dans *Orazioni scelte del Secolo XVI*, Florence, Sansoni, p. 156-185).

Tasso, *Gerusalemme liberata*, chant XII.

Goldoni, *Pamela nubile*.

Parini, *Il Mattino*, v. 184-628 (éd. G. Mazzoni, Florence, Barbèra).

Fogazzaro, *Il Mistero del Poeta*.

Décret autorisant les Universités françaises a décerner le titre de docteur « honoris causa ».

L'impossibilité où notre législation universitaire laissait nos universités de décerner à des savants étrangers le titre de docteur « honoris causa » était une lacune regrettable pour le développement des relations scientifiques de la France avec les nations amies ou alliées. Grâce aux actives démarches du Directeur de l'office national

des universités et écoles françaises, cette lacune vient d'être comblée par un décret (20 Juin 1918) dont nous reproduisons les dispositions essentielles.

Article 1er. — Les Universités sont autorisées à décerner le titre de docteur « honoris causa ». Ce titre ne pourra conférer au titulaire aucun des droits attribués au grade de docteur par les lois et règlements.

Art. 2. — Le titre de docteur « honoris causa » ne pourra être donné qu'à des étrangers, en raison des services éminents rendus aux Sciences, aux Lettres ou aux Arts, à la France ou à l'Université qui décernera le titre.

Art. 3 — L'avis favorable de la Faculté compétente donné en Assemblée sera nécessaire si le titre est proposé pour une personne dont les travaux ou l'action rentrent dans le domaine propre d'une des Facultés. Cet avis ne sera valable que si la moitié plus un des membres de l'assemblée est présente à la délibération et que si le nom proposé réunit les deux tiers des suffrages exprimés.

La décision est prise en Conseil de l'Université, la moitié plus un des membres étant présents, et à la majorité des deux tiers des votants.

Art. 4. — Dans le cas où la proposition ne semblerait être du ressort spécial d'aucune des Facultés, le Conseil de l'Université devra procéder à deux délibérations ; la seconde aura lieu au moins huit jours après la première.

Art. 5. — Le titre ne pourra être décerné qu'après approbation par le Ministre de la délibération du Conseil de l'Université.

Art. 6. — Le diplôme sera établi et signé par le Recteur au nom de l'Université. Il pourra, au gré des Universités, porter la mention de la Faculté qui aura été consultée. Il sera remis au titulaire dans les formes que règleront les Universités elles-mêmes.

Art. 7. — Ce diplôme, étant un titre honorifique et non un grade, ne donnera lieu à la perception d'aucun droit.

L'Université de Paris a décerné, en décembre 1919, le titre de docteur « honoris causa » au grand mathématicien italien Vito Volterra, doyen de la Faculté des Sciences de l'Université de Rome, sénateur du royaume d'Italie. — L'Université de Strasbourg vient de rendre le même honneur à l'historien G. Ferrero.

Nos Deuils.

Sous ce titre, le *Bulletin italien* de 1915, 1917 et 1918 a publié quelques notices consacrées aux maîtres de notre enseignement public, professeurs de langue italienne, étudiants, futurs docteurs épris de la littérature et de la civilisation d'Italie, qui ont fait don de leur jeunesse dans la grande lutte engagée pour sauvegarder la liberté des peuples, et en particulier pour la défense de la civilisation latine. Nous rappellerons ici leurs noms : René Sturel, professeur au lycée du Hâvre ; André Lacombe, du lycée de Marseille ; Robert Marchal, élève de l'École Normale Supérieure ; Alphonse Lachaud, du collège de

Cannes; Jean GÉRONIMI, étudiant à la Sorbonne; Victor PINET, du collège de Cette; Jean ANGELI, du collège de Thonon; Gabriel MATTON du collège de Montélimar; Pierre MUCKENSTURM, élève de l'École Normale Supérieure; Alfred-Mary JOB, du lycée de Tournon. A ces notices s'en était ajoutée une, consacrée à Jacques RAMBAUD, maître de conférences à la Faculté des Lettres de Bordeaux, et due à la plume de M. P. Sagnac.

La funèbre liste n'était pas close. D'autres italianisants nous étaient signalés depuis longtemps comme « disparus », que nous espérions toujours voir reparaître. Les mois ont passé, et ils manquent obstinément à l'appel! Sans vouloir condamner comme absurdes les dernières lueurs d'espoir que peuvent encore conserver ceux qui leur étaient le plus chers, nous croyons devoir donner ici leurs noms, pour que nul ne puisse penser qu'ils sont sortis de notre souvenir :

René BILLARDET, professeur au lycée Ampère, à Lyon; Roland BARRAUD, élève de l'École Normale Supérieure, reçu agrégé le 1er août 1914; Robert LANCEAU, professeur au lycée de Troyes, titulaire d'une bourse de séjour en Italie en 1912-1913; A. BROSSE-RAVAT, boursier à l'Université de Grenoble; C. DURAFFOUR, professeur au collège de Bourgoin.

A côté de ces héros, dont plusieurs ont succombé dans des conditions que nous ne connaîtrons jamais, il faudrait inscrire les noms des survivants, dont les exploits ont mérité les plus flatteuses distinctions : tel de nos étudiants, tels professeurs-adjoints que j'ai revus après cinq ans, lors d'une récente tournée d'inspection, sont revenus discrètement prendre leur place d'autrefois, la boutonnière ornée du ruban rouge. Je n'en veux nommer aucun, pour deux raisons; d'abord pour ne pas blesser leur modestie, qui est grande; et ensuite parce que, étant sûr de ne pas avoir la liste complète de tous ceux que je devrais citer, il me serait pénible de faire tort à un seul d'entre eux.

Disons seulement que nous pouvons être fiers de notre petit groupe d'italianisants!

Henri HAUVETTE.

LES AGRÉGÉS D'ITALIEN.

Avec la fin de la guerre ont repris les concours d'agrégation, qui avaient été maintenus seulement pour les femmes depuis trois ans. Nous croyons le moment propice pour donner ici les noms de ceux et de celles qui ont obtenu le titre d'agrégé d'italien, depuis que ce

concours a été inauguré en 1900. D'année en année cette liste sera complétée par l'adjonction des noms des nouveaux promus. Nous faisons précéder d'une croix les noms de ceux qui sont morts :

1900	MM. M.	Paoli, (†) Landry,
1901		Guichard, Giacomoni.
1902		(†) Marchioni, (†) Pernot.
1903		Teulier, Girolami.
1904		Valentin, Santoni.
1905		Rouède, (†) Lacombe.
1906		Mignon, Berthé.
1907		Ceccaldi, (†) Billardet.
1908		Ronzy.
1909		Delahaye, Crouzet.
1910		Langlais, Mlle Marichy.
1911		Crémieux.
1912		Garnier.
1913		Chadourne.
1914		Marcaggi, (†) Barraud.
1915		(Pas de concours).
1916	MMlles	Cathelin.
1917		Bertrand.
1918		(Néant).
1919 (juill.)	MMlles	Lafond, Quézel.
	MM.	Barincou, Pézard, Camugli.
— (oct.)		Bedarida, P. Paoli.

Un plaidoyer en faveur de l'étude de la langue italienne aux États-Unis.

M. Ernest H. Wilkins, de l'Université de Chicago, mène une active campagne, dans le *Bulletin of the New England Modern Language Association*, en faveur d'une plus large diffusion de l'étude de l'italien dans l'éducation de la jeunesse en Amérique.

D'après une statistique, dont il est le premier à signaler le caractère très approximatif, il y aurait aux États-Unis, dans les écoles de tous ordres, 275.000 élèves étudiant le français, 200.00 étudiant l'espagnol, 3.000 étudiant l'italien. Il se réjouit des 275.000 étudiants de français, et il espère voir leur nombre s'accroître encore; il se plaint de l'engouement dont bénéficie l'espagnol et il s'indigne de l'indifférence témoignée à l'italien. Connaissant bien la langue et la civilisa-

tion à la fois de l'Espagne et de l'Italie, M. Wilkins estime que la disproportion est choquante, quand on considère le bénéfice qu'un Américain peut et doit tirer de l'étude de l'Italie et de celle de l'Espagne. Pour que la proportion redevienne juste, il voudrait la renverser, ou peu s'en faut.

Son plaidoyer est chaleureux, abondant, convaincant; d'après les témoignages qu'il cite, il semble avoir recueilli d'importantes adhésions (1). Le public français pourrait en faire son profit; indiquons donc quels sont, en résumé, les titres de la langue italienne à figurer au programme de l'enseignement américain : intérêt de la littérature italienne, non-seulement pour charmer l'Amérique, mais pour enrichir et stimuler sa création littéraire; valeur spéciale de l'italien comme apprentissage linguistique, comme instrument d'initiation aux beaux-arts et notamment à la musique, et comme moyen indispensable pour suivre les travaux des Italiens dans de nombreuses branches de la science; utilité de l'italien pour l'assimilation des nombreuses colonies italiennes dans les grandes villes d'Amérique; importance de l'italien pour établir des relations étroites avec l'Italie.

Ainsi parle un professeur américain. Son discours pourrait, sans inconvénient, s'adresser à des Français; il convient de souligner particulièrement les deux derniers points, sans d'ailleurs négliger les autres. Avec leur esprit pratique, prompt aux entreprises de large envergure, nos collègues d'Amérique vont-ils bientôt faire à l'italien, dans l'éducation de la jeunesse, une place que la France hésite encore à lui accorder ?

(1) Voir aussi un article de M. Moore dans le *Modern Language Journal*, mars 1919.

Bibliographie

Tutte le opere di **Dante Alighieri** nuovamente rivedute, con un copiosissimo indice del contenuto di esse. Florence, Barbèra, 1919 ; in-16, de X-456-CLVII pages (12 lire 50).

La première idée de renfermer en un seul volume de format commode toutes les œuvres de Dante est née en Angleterre, où elle a été réalisée en 1894, à Oxford, par les soins du célèbre dantologue Ed. Moore Cette édition fut très bien accueillie, et elle a eu plusieurs réimpressions. La librairie italienne, qui a exécuté tant de travaux admirables pour la diffusion de l'œuvre de Dante, ne pouvait pas rester en arrière, sur ce point, de la librairie anglaise ; et la célèbre maison Barbèra de Florence a courageusement entrepris de rivaliser avec l'University Press d'Oxford. Les circonstances ont gravement entravé et retardé l'achèvement de ce très beau volume : le soin de diriger l'édition avait été confié à Arnaldo Della Torre, qui se mit à l'œuvre avec son activité coutumière ; la guerre survint, et, cédant aux impulsions de son généreux patriotisme, A. Della Torre se dépensa sans compter pour la propagande en faveur de la participation de l'Italie; puis il mourut. M. G. Degli-Azzi, qui reprit le travail, fut bientôt mobilisé, et ce fut M. E. G. Parodi qui, avec sa haute compétence, assura l'achèvement de la publication. Ces vicissitudes n'ont pas été sans inconvénients, et l'éditeur ne les dissimule pas. Ainsi l'index en CLVII pages, qui est la grande nouveauté du volume, n'avait été qu'ébauché par Della Torre ; il contient, outre les noms propres, quantité de renvois à des mots et à des idées, qui en font un répertoire précieux ; mais quels sont les principes, visiblement assez personnels, dont s'était inspiré Della Torre ? Puisqu'on y mettait tant de choses, pourquoi n'y pas mettre encore un peu plus ? Le lecteur ne se plaint pas de ce qu'on lui donne ; il aimerait savoir pourquoi on lui donne cela et non autre chose. Il aimerait savoir aussi sur quels textes s'appuie la leçon adoptée par Della Torre, pour les diverses œuvres de Dante — curiosité légitime, mais qui ne diminue en rien l'utilité du volume.

Une rapide inspection permet d'apercevoir quelques différences avec l'édition anglaise. Le format est légèrement plus petit, mais le livre est épais, parce qu'il contient plus de choses. Le caractère est plus net, mais plus menu et plus maigre (la Divine Comédie tient en 146 pages au lieu de 153 ; 52 lignes par colonne au lieu de 50). Le *Canzoniere* présente un classement tout nouveau, fort intéressant, mais qui peut créer un peu de confusion pour les renvois et les citations ; on y trouvera au complet les

correspondances poétiques de Dante avec divers rimeurs de son temps. Comme dans l'édition anglaise, les œuvres d'authenticité douteuse sont comprises dans le volume (à l'exception pourtant des *Salmi penitenziali* et de la *Professione di fede*, que personne ne regrettera) ; c'est pourquoi, outre la *Quaestio de aqua et terra*, l'édition italienne contient tout le poème intitulé *Il Fiore*, dont l'attribution à Dante reste douteuse, mais qui a été défendue à l'aide d'arguments impressionnants. Aux *Epistolae* jusqu'ici enregistrées, l'édition nouvelle ajoute divers témoignages relatifs à des lettres perdues de Dante ; et ici encore on pourra regretter que ces intelligentes additions altèrent le classement numérique auquel on est habitué pour citer les lettres. Mais, comme pour les poésies lyriques, cet inconvénient ne sera que transitoire, car il est bien certain que, de plus en plus, critiques et lecteurs de Dante renverront habituellement à cette belle édition ; il serait à souhaiter qu'elle devînt l'édition-type, à laquelle on se reportera. Elle en est digne à tous égards.

Henri Hauvette.

Carlo Curto. — *Le tradizioni popolari nel Morgante di Luigi Pulci.* — Casale, 1918 ; 153 pages.

Il est généralement admis par tous les critiques que Luigi Pulci est avant tout un poète populaire — populaire en ce sens que par tendance naturelle autant que par la formation de son esprit, l'art de ce poète apparaît plus voisin de l'art populaire que de celui des principaux écrivains de son temps, un Politien, un Laurent le Magnifique, un Marsile Ficin etc... Au reste, Pulci lui-même s'est présenté à nous comme un fervent de l'âme toute simple du peuple, dans la mesure où celle-ci se révèle dans le langage, lorsque dans la première des lettres que nous avons de lui[1] il s'écrie avec un accent de regret et de nostalgie : « E al tutto la mia buona diligentia, la mia povera fatica in ricercare per ogni parte vocaboli accomodati al bisogno, per ritrovare l'origine vera, andando personalmente, è perduta e cassa ». Laurent le Magnifique de son côté nous le montre (dans la *Caccia col Falcone*[2]) mêlé à une troupe joyeuse de chasseurs et s'éloignant un moment de ses compagnons pour improviser des vers au milieu de la nature :

> Egli se n'andò dianzi in quel boschetto,
> Ché qualche fantasia ha per la mente :
> Vorrà fantasticar forse un sonetto.

Il suffirait de rappeler également, outre sa culture médiocre, le fait qu'il a recouru, pour la matière du *Morgante*, à deux poèmes purement populaires, *l'Orlando* et *la Spagna*, que par ses « strambotti » il a mêlé sa voix à celle des poètes les plus vraiment populaires, et qu'enfin toutes

1. *Lettere*, à cura di S. Bongi, Lucca. 1886 p. 21.
2. *Poesie di Lorenzo de Medici*, a cura di Gosué Carducci, Firenze, 1859, p. 279.

ses compositions lyriques sont imprégnées de l'influence des écrivains qui empruntent au peuple leurs inspirations et leurs formes.

Après cela, il apparaît tout naturel que, dans son œuvre principale, il ait accueilli largement les traditions populaires de son temps, sous la forme variée de légendes, de récits, d'expressions, de proverbes, de croyances, de préjugés. C'est à tout ce « folklore » de Pulci que M. Carlo Curto a récemment consacré un ouvrage spécial auquel, en réminiscence d'un livre de notre plus remarquable « folkloriste » G. Pitré[1], il a donné pour titre : « Les traditions populaires dans le « Morgante » de L. Pulci ». Et ce n'est pas seulement pour le titre, mais aussi pour la disposition des matières qu'il s'est souvenu du livre de Pitré sur Dante.

Dans sa préface, l'auteur nous expose ses idées directrices, d'où procède toute l'étude. Et c'est justement dans ces idées générales — à notre avis erronées en partie ou peu claires — que résident les défauts essentiels du livre. M. Curto part de cette idée fondamentale, — et qui lui semble à lui indiscutable, — que Pulci en empruntant la matière de son poème à l'*Orlando* et à la *Spagna* se montra « mauvais poète romanesque » tandis qu'il faisait vraiment œuvre de poète par la forme dont il revêtait ce sujet emprunté à autrui.

Or, par « forme » M. Curto entend non pas seulement la langue, le vers, la strophe, mais aussi l'allure particulière du récit grâce à laquelle Pulci, se libérant de ses modèles, donne à tel ou tel épisode une signification et une destination propre, ajoute une réflexion, supprime une observation ; en un mot elle est le tempérament même du poète, qui est original, qui lui appartient en propre et lui permet de transformer le sujet, de donner au tableau déjà dessiné, sans lui faire subir d'altérations essentielles, d'autres contours et des couleurs nouvelles et fraîches ».

Mais si l'on donne ce sens au mot « forme » et si à propos de forme on parle non seulement de qualités extérieures, mais « d'originalité d'esprit » de l'écrivain, comment peut-on affirmer ensuite (ainsi que le fait M. Curto à la p. 6) que Pulci « peut être comparé à un peintre qui mettrait la couleur à un tableau déjà dessiné par un autre » ? Comment affirmer qu'il subsiste dans le *Morgante* une « inégalité profonde » entre matière et forme, que la « première est restée chez Pulci ce qu'elle était chez ses prédécesseurs » alors que la « seconde se transformait, prenait de la couleur, donnait de la saveur et de la vie au poème » et conclure ensuite que Pulci occupe dans l'histoire de notre littérature « un rang très élevé ? »

De deux choses l'une ; ou l'on donne à « forme » un sens purement rhétorique, et alors le mérite de Pulci, à qui on dénie ainsi toute imagination créatrice, se réduit à celui d'un collectionneur de phrases et de mots, ou bien on entend par forme quelque chose de moins extérieur, de plus intime, de plus vivant (et c'est ainsi que M. Curto semble l'entendre dans

1. Giuseppe Pitré : *Le tradizioni popolari nella Divina Commedia*, Palermo, 1901.

la phrase citée ci-dessus), et alors il n'est plus possible de dire que l'œuvre de Pulci n'est individuelle « qu'en partie », et que son seul grand mérite est d'avoir recueilli en abondance dans le *Morgante* les expressions linguistiques propres à son temps. En un mot l'ouvrage de M. Curto me paraît faussé par une erreur théorique initiale, qui ne permet à l'auteur ni d'entrevoir la juste valeur de l'œuvre qu'il examine, ni de fixer des limites à son travail, pour donner tout leur poids aux conclusions de son analyse.

A la suite de cette préface, M. Curto étudie en cinq chapitres tout ce que Pulci a recueilli, dans le *Morgante*, en fait de traditions populaires : I° Strophes, vers et motifs populaires ou d'intonation populaire ; II° Nouvelles, récits, légendes, anecdotes comiques ; III° Formules, mots, argot ; IV° Expressions spéciales, phrases proverbiales ou proverbes ; V° Jeux, usages et mœurs, croyances et préjugés. M. Curto réunit en ces cinq chapitres un ensemble de matériaux important. En même temps il lui arrive d'examiner parfois la forme particulière que certains motifs de la tradition ont revêtue du fait de l'imagination de Pulci. Mais cet examen aurait dû être plus complet ; il aurait sans doute amené à faire des observations de détail intéressantes. L'auteur s'est le plus souvent contenté de signaler l'origine populaire d'un grand nombre de motifs sans en tirer les conclusions qu'il aurait pu en tirer. En effet pour nous, il était moins intéressant de savoir que l'imagination de Pulci avait largement puisé dans la science et la littérature populaire de son temps (car, étant donné son tempérament, cela devait fatalement arriver plus ou moins), que de voir comment ces naïves traditions du peuple se sont transformées dans l'imagination fantasque du poète.

Notons encore quelques points plus particuliers. M. Curto donne (p. 41) comme étant de Luigi Pulci la *Nouvelle* qui a pour sujet l'aventure du Siennois qui fit si drôlement les honneurs de sa maison à un familier de Pie II, en offrant au Pontife un pic qu'il prit pour un perroquet. Mais après tout ce qu'ont pu dire contre l'authenticité de cette composition Vittorio Cian (1) et l'auteur de ces lignes (2), M. Curto aurait dû tout au moins laisser soupçonner que l'authenticité de la Nouvelle était douteuse. On peut faire la même observation, et avec plus de raison encore, à propos de la « Giostra » que M. Curto attribue hardiment à Pulci (p. 140), alors qu'il existe en ce qui concerne la paternité de cette œuvre, toute une littérature (3) sérieuse et solide. En somme, dans tout l'ouvrage on relève

(1) Compte-rendu du *Quattrocento* de V. Rossi dans la *Rivista storica italiana*, t. XV (1898) p. 331.

(2) *Luigi Pulci, l'uomo e l'artista*; Pisa 1912 p. 82 et suiv.

(3) C'est ainsi que M. Curto accepte comme certain le renseignement donné par Bernardo Tasso (*Lettere*, Padova 1773, t. II, p. 325) qui montre Pulci lisant le *Morgante* à la table du Magnifique. Mais le fait que B. Tasso est le seul écrivain ancien qui l'affirme, suffirait à nous mettre en garde contre la vérité de cette affirmation.

en général la même insuffisance d'information bibliographique (1). Il néglige trop souvent des études récentes, où il aurait trouvé d'utiles observations. Pour ne citer qu'un exemple, il ne semble pas avoir eu connaissance du volume d'Attilio Momigliano « *L'indole e il riso di Luigi Pulci* (2) » ouvrage que l'on pourra discuter tant qu'on voudra, mais qui ne laisse pas de contenir beaucoup d'observations originales et fines.

Tout ce que nous venons de dire ne signifie pas que l'ouvrage de M. Curto soit dépourvu de mérite. Il a celui d'avoir réuni une quantité de faits concernant l'origine des nombreuses traditions populaires recueillies dans le « Morgante » et leurs rapports, ainsi que de nombreuses observations sur la provenance, la signification et la fortune d'une quantité d'expressions linguistiques. Par là il pourra servir très utilement de guide pour commenter le poème de Pulci.

Carlo Pellegrini.

Emile Picot. *Les Italiens en France au XVIe siècle.* Bordeaux, Gounouilhou ; 299 pages, in-8° 1901-1918 (Extrait du *Bulletin Italien*).

Emile Picot. *La querelle des dames de Paris, de Rouen, de Milan et de Lyon, au commencement du XVIe siècle.* Paris, 1917 ; 60 pages in-8°. (Extrait des *Mémoires de la Société de l'Histoire de Paris*, t. XLIV).

Ces deux tirages à part sont distribués près de six mois après la mort du maître dont nous conservons ici le souvenir pieux, et de qui nous espérons publier avant peu un fragment inédit, se rattachant à cette longue série de notices sur les Italiens en France, dont il avait commencé la publication en 1901, à la naissance du *Bulletin italien* de Bordeaux. Après une interruption de plus de douze ans, il l'avait reprise en 1917, sans pouvoir la terminer : il a été impossible d'en retrouver la suite dans ses notes, et nous tenions de lui-même que, arrivé à ce point, il se trouvait arrêté par de sérieuses difficultés. Telle qu'elle est, cette contribution fondamentale à l'histoire de l'italianisme en France au XVIe siècle forme un tirage à part de 300 pages, divisé en six chapitres, que les historiens de notre civilisation à l'époque de la Renaissance ne pourront jamais se dispenser de consulter.

L'autre étude, tirée des Mémoires de la Société de l'histoire de Paris, est une de ces curiosités historiques et bibliographiques dont Emile Picot possédait un répertoire inépuisable. Il s'agit de petits poèmes dans lesquels les dames de Paris, de Rouen, de Milan et de Lyon réclament tour à tour la palme pour l'éclat qu'elles avaient donné aux fêtes de l'entrée

(1) A propos du « Contrasto della Bianca e della Bruna » (p. 20), on peut signaler aussi l'étude d'Hermann Varnhagen, *La storia della Biancha e la Bruna*, Erlangen, Junge, 1894. Cette édition est beaucoup plus complète et correcte que celle de S. Ferrari citée par M. Curto. Cf. aussi E. Picot dans la *Rassegna bibl. d. lett. ital.*, II, 117.

(2) Rocca San Casciano, 1907.

du roi Louis XII dans chacune de ses « bonnes villes ». On trouvera dans cette brochure, après une substantielle introduction, le texte des poèmes, et la description bibliographique (avec fac-similé) des éditions qui nous les ont conservés.

H.

J. R. **Charbonnel** : *La pensée italienne au XVI° siècle et le courant libertin.* Paris, Champion. in-8 de 720 + LXXXIV + UU pages; — *L'Ethique de Giordano Bruno et le deuxième dialogue du Spaccio* (traduction avec notes et commentaire), *Contribution à l'étude des conceptions morales de la Renaissance.* Paris, Champion, 1919, in-8 de 340 pages.

M. Roger Charbonnel nous apporte en deux copieuses études les résultats de ses amples recherches. Il en aurait singulièrement accru les réels mérites, s'il eût consenti à mieux préciser son objet, à mûrir davantage sa pensée.

« Les sources italiennes du libertinage français »: tel est, évidemment, l'objet qu'il s'est d'abord assigné. Le butin trouvé paraissant maigre, notre auteur a étendu son effort et embrassé « La pensée italienne du XVI° siècle ». C'était tomber de Charybe en Scylla ! Impossible de traiter d'après les sources un sujet aussi énorme. Force fut donc de réduire et de rogner, comme tout à l'heure d'étoffer, et d'étendre. De là un livre pléthorique, peu cohérent, manquant de netteté, qui ne traite à fond ni la question des sources italiennes du libertinage français, ni l'histoire de la pensée italienne au XVI°, mais qui contribue, de façon souvent fort intéressante, à éclaicir et à vulgariser l'une et l'autre.

I

La question des sources italiennes du libertinage français n'est pas tirée au clair. Esprit plus ample que rigoureux, M. C. ne sait ni poser ni traiter le problème avec netteté. Au lieu de classer précisément, sous quelques rubriques commodes — existence de Dieu, providence divine, divinité de Jésus, immortalité de l'âme, etc... — les textes des libertins français du XVII° qui se réfèrent formellement à des Italiens du XVI°, et de donner ainsi au lecteur une idée distincte de l'influence italienne sur la pensée française anti-catholique, M. R. C. nous déballe pêle-mêle, (chapitre I) en un curieux désordre, les citations les plus disparates, les unes insignifiantes, les autres d'une grande portée, celles-ci toutes courtes, celles-là fort étendues et s'espaçant sur plusieurs pages. La première fait intervenir le cardinal Poole, p. 12. Page 14 nous est présenté un... Portugais, Osorio, évêque de Silves, et, page 16, voici Naigeon, à propos d'Alberico Gentili ! Bonnement, je m'attendais à voir citer des Français du XVI°-XVII° siècle. Les voici qui débouchent enfin : Cappel, Gentillet, Henri Estienne, la Noue, de Thou, d'Aubigné, Garasse, Mersenne et Gabriel Naudé, mêlés du reste à Possevin, Bozio da Gubbio et à Ribadaneyra! Page 90, 94, 104, paraissent

Morhof, Jean François Buddaeus et J. F. Reimann!... Tout cela, certes, ne manque pas d'intérêt. Mais comme j'eusse mieux aimé une *analyse*, très nette, de *la pensée libertine italienne telle qu'elle apparaissait aux Français* qui l'invoquent ou la combattent, — et même, si M. R. y tient, telle qu'elle apparaissait à Buddaeus, Morhof et Osorio! Comme j'eusse mieux aimé une étude particulière sur l'introduction de Machiavel en France! (M. R. cite l'étude de Waille à ce sujet. Qu'en pense-t-il? Qu'y ajoute-t-il?), une autre sur les traductions françaises d'auteurs libertins italiens, une autre sur l'histoire si curieuse — pour M. R., capitale — de Gabriel Naudé !

Le problème est confusément posé. Il n'est pas mieux traité. Une fois définies quant à leur nature, les idées libertines d'Italie qu'apercevaient les Français, restait à *mesurer l'étendue de leur action*. Problème encore plus délicat que le premier. Comment essayer de le résoudre si l'on n'a pas déterminé, d'abord la tradition libertine proprement française, celle qui puise à Montaigne et à Rabelais, à Commynes et aux légistes, à la littérature amoureuse ou paillarde, à ces courants si puissants et si mêlés qui se heurtent à l'Université de Paris autour des doctrines officielles, à toutes les formes d'hérésie que condamne la grande Eglise, — et ensuite les traditions libertines d'Espagne, d'Angleterre et d'Allemagne. A élucider ces questions, M. R. ne tâche même pas. Tandis que M. Strowski nie toute influence des Libertins d'Italie sur les Libertins de France, M. R. affirme que cette influence s'est incontestablement exercée (p. 713), « dans une certaine mesure » : les Italiens « ont aidé le libertinage » français « à se condenser, à se cristalliser si l'on veut sous une forme précise » (p. 717). — Ne pas se duper de mots, voir clair, définir, classer, quel plus savoureux plaisir ! Et pourquoi M. C. se l'est-il si souvent refusé ? (1)

(1) La même imprécision, le même désordre déparent le chapitre VI (p. 617). M. C. y passe en revue — *pêle-mêle* et sans les distinguer — deux sortes d'idées : les unes dérivent des théories des Libertins italiens, les autres n'en dérivent pas mais coïncident avec elles ! M. C. énumère ainsi les auteurs qui continuent soit la pensée de Machiavel, soit la pensée de Galilée. — Gros effort; mais comme le résultat est inégal ! A côté de pages intéressantes, celles par exemple qui concernent Bayle (673-688), combien d'autres où se révèlent les plus curieuses ignorances ! Exemple : les passages consacrés à la tradition machiavéliste attestent que M. C. ne soupçonne pas l'existence d'une théorie chrétienne du droit de révolte, laquelle a son histoire ! — M. C. confirme en tout ce chapitre la fameuse théorie de Sainte-Beuve et de Brunetière que les libertins du XVIIe relient par un courant continu l'Anti-Catholicisme du XVIe à l'Anti-Catholicisme du XVIIIe. Mais comme il eût été plus opportun de discerner, et de définir, et de comparer les formes diverses de l'Anti-Catholicisme à l'un et l'autre moment !

Etait-il inutile d'essayer de définir le terme « Libertins »? — On peut l'appliquer, ce semble, aux Anti-Catholiques qui ne sont pas Protestants. Le problème se pose alors de savoir la place des Sociniens. J'incline à voir en eux des Libertins : quoiqu'ils avouent la Révélation et se réclament de l'Écriture, c'est la maîtrise de la seule Raison qu'ils reconnaissent en fait, puisqu'ils nient la divinité de Jésus et la Trinité de Dieu.

II

M. C. ne veut pas analyser en elle-même l'histoire de la pensée italienne au XVIe siècle : il entend l'étudier en fonction du mouvement libertin. De là, les quatre gros chapitres qui constituent le corps du livre et qui retracent les origines de la pensée libertine (ch. II, p. 125), le courant averroïste padouan (ch. III, p. 220, Cremonini, Cardan et Vanini), le courant positiviste florentin (ch. IV, p. 389, Machiavel), le courant panthéiste (ch. V, p. 438, Vinci, Bruno, Galilée). Tout de suite apparaissent d'inexplicables lacunes : M. C. ne dit à peu près rien, ni d'*Occhino*, Blandrata, des Sozzini et du courant unitaire, ni de *Vermigli*, de Gentili et du courant protestant, ni de *Patrizzi* et de Telesio (4 pages seulement), les maîtres de Campanella, ni de Paolo *Sarpi* qui a quelque droit à représenter le positivisme machiavéliste, ni de *Tartaglia*. Je discerne, non pas trois, mais *huit* groupes de penseurs dont les œuvres favorisent ou reflètent le libertinage : 1. Telesio, Patrizzi, Campanella, catholiques d'intention, qui souvent interprètent le thomisme de façon très singulière, mais qui finalement se soumettent ; 2. Bruno leur frère, dont les outrances refusent de se discipliner ; 3. les Padouans, de Pomponace à Cremonini ; 4. les Sceptiques, tels que Vanini ; 5. les Unitaires et les Protestants ; 6. les Positivistes machiavélistes : Sarpi ; 7. les Physiciens et Mathématiciens, de Léonard à Galilée en passant par Tartaglia, en négligeant au besoin les *minores* tels qu'un Benedetti ou un del Monte ; 8. les Médecins, tels que Cardan. De quel droit M. C. tronque-t-il son sujet tel qu'il l'a lui-même défini ? ? Et si ce sujet lui paraît démesurément ample, par suite de quelle aberration va-t-il l'élargir encore en y introduisant, sous couleur d'une analyse des origines de la pensée libertine, une histoire de la philosophie cocassement conçue : M. C. entreprend (chapitre II) de résumer la pensée de Platon, Aristote, Epicure, Zénon, Philon, Plotin, Proclus, Simplicius, Averroès, S. Thomas, Ficin, Pic, la Cabbale, les Sciences occultes ! — Et qui tâche à se placer à son point de vue se demande, ici encore, comment il s'y prend pour exclure de son volume Avicenne et Avicebron, Siger de Brabant et maître Eckart, etc... ? ?

A prendre ce qu'on nous donne : Pomponace et Cremonini, Cardan, Vanini et Bruno, Galilée et Campanella, je vois beaucoup de choses excellentes, d'autres peut-être moins bonnes. Que pense M. C. du *Cremonini* de M. Mabilleau ; et quelles modifications propose-t-il à l'image qui nous fut présentée ? Pareillement j'aimerais à savoir comment il juge le livre de Douglas sur Pomponace. M. Duhem — j'ai eu occasion de le noter (1) — pensait que l'opinion commune touchant Pomponace était inexacte et injuste. M. C. étudie longuement, et à diverses reprises, le fameux professeur de Padoue ; mais nulle part il ne présente un jugement d'ensemble. — J'insisterai quelque peu sur Galilée et Bruno : Galilée, dont il me semble

(1) Voir mon Histoire du *Passé chrétien*, t. VII (1303-1527), quatrième édition. page 411, note.

que M. C. n'a pas bien défini le rôle ; Bruno, dont il a tracé un émouvant portrait.

L'idée que se fait M. C. du mouvement padouan et du mouvement scientifique italien au XVI[e] siècle est faussée par un mythe et par une ignorance. Le mythe, c'est l'influence bienfaisante qu'aurait exercée l'Averroïsme sur les origines de la science expérimentale : s'il y a une force qui s'est opposée tenacement à l'essor de celle-ci, c'est l'Aristotélisme, l'Aristotélisme averroïste aussi bien que l'Aristotélisme alexandriste, ou thomiste. Cremonini n'a jamais rien compris à Galilée. — L'ignorance, c'est celle qui dérobe à M. C. la vue de l'œuvre géniale accomplie par les maîtres de l'Université de Paris de 1277 à 1377. Léonard et Galilée sont les disciples géniaux — eux aussi —, comme Copernic lui-même, — de Buridan, d'Albert de Saxe et de Nicole Oresme : mais ils sont disciples, et disciples des Parisiens (1). Ce n'est pas tout. En même temps que l'idée héliocentrique, reparaît en Italie, au XVI[e], l'idée que la dynamique céleste diffère de la dynamique terrestre. Et cette autre croyance reparaît encore que les hypothèses astronomiques ont une portée objective. *Du coup se déplace le centre de gravité des controverses scientifiques.* Hier c'était le relativisme, c'est aujourd'hui le réalisme qui règne dans l'esprit des physiciens. D'où suit que le Copernicanisme est discuté désormais du point de vue métaphysique. Sur le terrain scientifique, ses adversaires s'avouent vaincus : tant il est clair qu'il sauve mieux les apparences que l'Aristotélisme ou le Ptoléméisme ; Grégoire XIII s'appuie sur le système de Copernic pour opérer la réforme du calendrier. Mais, du point de vue métaphysique, le chanoine de Thorn est ardemment combattu. Beaucoup de ses disciples, du reste, acceptent ses incontestables tendances réalistes : tel, Giordano Bruno. Les Luthériens ouvrent le feu, et les Jésuites leur emboîtent le pas ! Alors entre en scène Galilée : son but, c'est de venger Copernic et de remporter la victoire, si j'ose dire, sur le champ de bataille de la cosmologie et de la métaphysique, comme ses devanciers l'ont déjà gagnée dans le domaine de la science pure. Sa mécanique tend à fonder son astronomie ; son génie mathématique, heureusement servi par la lunette qu'il a su construire pour étudier les astres, retrouve plusieurs théories d'Oresme, notamment la démonstration du triangle ; par ses expériences sur les oscillations du pendule, il ouvre à la mécanique des perspectives nouvelles. Mais, toujours, c'est à prouver la vérité *objective* de la doctrine copernicaine que tend son effort. Il s'improvise théologien pour convertir les consulteurs du saint Office ; et ce grand génie affiche une pauvreté surprenante pour établir le dogme qui lui tient au cœur : *il n'y a et il n'y aura jamais que deux hypothèses pour expliquer les apparences astronomiques, celle de Ptolémée et celle de Copernic ; comme l'expérience établie par la première est fausse, il s'ensuit nécessairement que la seconde est vraie* κατὰ φύσιν .... On s'explique, dans ces conditions, que le saint Office ne condamne l'héliocen-

(1) Voir l'œuvre historique de Duhem.

trisme qu'en tant que Galilée lui attribue une valeur physique objective.
M. C. a consacré à Giordano Bruno une centaine de pages de sa thèse principale — c'est la meilleure partie de son ouvrage — tandis qu'il faisait de l'éthique du grand dominicain le sujet de sa thèse complémentaire (1). Esprit curieux, nature sensuelle, Bruno ne se propose pas seulement de continuer Copernic ; il entend utiliser encore Nicolas de Cues, et toute la philosophie ancienne pour rénover le catholicisme, sans tomber dans l'erreur protestante. Bruno retient beaucoup d'éléments traditionnels et néo-platoniciens ; Eckart appartient à la tradition dominicaine autant que saint Thomas. Et la distance est-elle si grande qui de S. Thomas sépare Eckart ? S. Thomas symbolise aujourd'hui l'orthodoxie catholique. Les historiens n'ont pas le droit d'oublier les furieuses attaques auxquelles il fut en butte de son vivant, et après sa mort ; les luttes que dut soutenir le généralat des Frères Prêcheurs pour imposer ses doctrines à l'ordre ; les décrets d'Orthez et de Sisteron 1316-1329, du Puy et de Brives 1344-46. Bruno retient l'idée augustinienne que la Bible a une portée non pas scientifique, mais religieuse, — encore qu'il l'oublie fâcheusement quand il étudie Copernic — ; il garde la thèse traditionnelle, si clairement mise en forme par les Tho-

(1) Deux parties dans cette thèse : 1° Une traduction française du deuxième dialogue de l'*Expulsion de la Bête triomphante*. Le jour de la soutenance M. Hauvette a relevé plusieurs faux-sens, transpositions, erreurs diverses : cette traduction ne pourra être consultée qu'avec précaution par qui voudrait connaître l'exacte pensée de Bruno. Mais en même temps M. Hauvette a rendu hommage à la fidélité du traducteur dans l'ensemble : son travail se lit avec aisance et plaisir ; il permet au lecteur français de prendre personnellement et à peu de frais, contact avec la pensée de Bruno ; 2° Un commentaire, que préparent la traduction et les notes jointes, et qui expose la morale du grand dominicain. Il présente les mêmes qualités et les mêmes défauts que l'ouvrage principal : l'auteur ne se doute pas que son office propre, sa tâche première, c'est de *définir* avec la plus grande précision possible le sens de chaque mot du texte qu'il étudie ; il disserte, en revanche, avec la même abondance verbeuse, complaisante et diffuse à propos de Bruno et de Plotin, du néo-platonisme et de la morale.

Les trois dialogues (1584-85) qui prêchent l'Expulsion de la Bête Triomphante et l'Etablissement du règne de la Sagesse, de la Vérité et de la Vertu reflètent clairement la crise qui ébranle au xvi° l'Eglise chrétienne et l'humanité : il faut arracher l'une et l'autre à la folie, à l'erreur, au pessimisme qui tue l'action (les trois vices que la Bête symbolise). — Il faut organiser l'action bienfaisante, c'est-à-dire l'action socialement utile, — car elle seule est bienfaisante, — et la régler selon la Loi de Dieu. Chemin faisant, Bruno critique le Catholicisme qui, prêchant la paix, a souvent semé la guerre, et plus encore le Protestantisme qui tue, avec les œuvres, le ressort de l'activité sociale, qui répand l'anarchie, etc... Méfaits de la richesse, insuffisance de la pauvreté. — Enfin Bruno examine un doute : l'action est-elle vraiment bienfaisante, ou bien ne vaut-il pas mieux s'abstenir ? Bruno écarte ce doute comme une tentation et conclut en prêchant la réforme, l'effort, l'action vertueuse.

mistes, que deux voies différentes mais convergentes peuvent donner accès à Dieu ; il conserve un sentiment très vif de la bienfaisance sociale du système catholique ; il retient l'hostilité traditionnelle des mendiants pour la propriété individuelle et leur attachement à l'idée *du bonum commune ;* il rêve longtemps de rentrer pacifiquement au sein de l'Eglise ; la réforme qu'il médite n'est-elle pas plus proche de celle que prêchait Erasme que de celle qu'accomplit Luther ? Il conserve un sentiment très aigu du mystère divin. Mais c'est ici que la coupure se fait. Les voies divergent que suivent, pour explorer le mystère, chrétiens et non-chrétiens : le chrétien prolonge les lignes que tracent la foi évangélique et les formules dogmatiques ; le non-chrétien s'en écarte, et les brise. Ici continuité logique ou supra-logique, là, contrariété, quand ce n'est pas contradiction. Un fait est très certain : c'est sur l'Eucharistie qu'après *six années d'efforts pour arriver à une entente*, Bruno et l'Eglise ont définitivement rompu. Il y a un mystère eucharistique. Quand il y plonge son âme, le croyant s'attache aux formules qui fixent la foi ; il ressaisit derrière elles les doctrines de ses docteurs, les S. Thomas et les S. Bonaventure, les S. Augustin et les S. Cyrille, S. Justin, et S. Jean, et S. Paul ; et les paroles de Jésus, telles que les rapportent les Synoptiques ; et puis, l'âme ainsi nourrie, orientée, aimantée, il lui ouvre toutes grandes les portes de la méditation et de l'amour. Ce n'est pas ainsi que procède l'incroyant : quelle que puisse être sa doctrine, c'est toujours d'une évidence qu'il part, évidence de l'erreur commise par l'Eglise et acceptée par les fidèles ; de cette erreur il apporte une explication plus ou moins bénigne, selon que sa position personnelle s'éloigne plus ou moins des positions doctrinales du catholicisme. Ainsi Bruno : le néo-platonisme l'a détaché de la vieille foi séculaire. Comme il retient beaucoup de cette foi, comme à tâter du protestantisme, de Marburg autant que de Wittenberg, ou même de Helmstadt, il n'a senti pour lui nul attrait, il incline à donner des explications presque satisfaisantes des croyances dont il rejette le sens traditionnel. Philosophe, théologien, mystique, eût-il pu discourir autant qu'il a fait sans éprouver les limites, les impuissances, les déficiences du discours ? Il est prêt à donner des dogmes toutes les traductions nécessaires ; mais à condition que l'Eglise admette son évidence à lui, savoir leur foncière inexactitude ; à condition qu'on s'entende pour définir le rôle de Chiron (Jésus) et montrer dans le mystère des choses le progrès merveilleux d'une force divine immanente en elles. — M. C. a assez bien aperçu tout cela. Bruno lui a inspiré des pages vivantes et colorées d'où sa figure ressort avec force, où sa pensée est analysée avec finesse et bonheur (1) ! Comme je regrette — en songeant aux dons qui furent dé-

(1) Je ne crois pas que M. C. ait déterminé les textes où Bruno a puisé son néo-platonisme ; ni réuni les citations de néo-platoniciens qui se rencontrent en ses œuvres. Toujours M. C. s'échappe et introduit Platon et Plotin, et Spinoza, si ce n'est Hegel. Mais il ne serait pas indifférent de savoir dans quelle mesure Bruno puise *directement* aux Néo-Platoniciens, dans quelle mesure c'est *indi-*

partis à M. C. : intelligence philosophique, élévation d'esprit, finesse, abondance, émotion, puissance de travail, — comme je regrette qu'il en ait pareillement mésusé ! Que n'en-a-t-il mieux réglé l'emploi ! Que n'a-t-il voulu se montrer plus sévère pour lui-même !

Albert DUFOURCQ.

Giulio Natali. *Gian Vincenzo Gravina letterato, discorso letto in Arcadia l' 8 giugno 1918, in ricordo del 2° centenario dalla morte di G. V. G.* — Roma, tip. poliglotta vaticana, 1919. In-8 de 27 pages.

Un moraliste résolument hostile à la casuistique, en un pays où elle comptait de chauds partisans ; un cartésien qui, en dépit de son enthousiasme pour le philosophe français, cultivait l'histoire et la donnait comme fondement à ses travaux de juriste ; un arcadien rebelle qui prescrivait de chercher les modèles de l'ode pindarique et de l'idylle grecque non auprès de Chiabrera et de Sannazar, mais dans les œuvres de Pindare et de Théocrite ; un lecteur assidu et délicat de cette *Divine Comédie* dont la beauté restait encore trop incomprise ; une sorte de patriote dédaigneux de la mode alors toute favorable à la langue et à la tragédie françaises ; un éducateur conscient de la nécessité d'instruire les femmes ; en un mot, un esprit original, entraîné par un sentiment d'indépendance non exempt d'orgueil loin des voies les plus suivies ; un judicieux théoricien qu'il ne faut pas trop accabler sous le reproche d'avoir voulu joindre l'exemple au précepte et d'être l'auteur de cinq tragédies monstrueuses ; un novateur envers qui Montesquieu et Jean-Jacques auraient, semble-t-il, contracté quelques dettes : tel nous apparaît Gravina dans l'étude que lui consacre M. Giulio Natali.

L'auteur se recommande ici par les mérites solides dont il a déjà fait preuve dans ses travaux sur le Settecento : renseignements riches et précis, clair bon sens, souci d'éviter toute exagération.

Gabriel MAUGAIN.

Suzanne Gugenheim. *La Poésie de Lamartine en Italie (1820-1850).*

Sous ce titre l' « Athenaeum » de Pavie (juill. 1918, oct. 1918, janv. 1919) a publié trois articles en français de la doctoresse Suzanne Gugenheim. C'est une revue chronologique et bibliographique des jugements de la critique italienne sur Lamartine, ainsi que des traductions et des imitations qui ont été faites de notre poète pendant cette période. L'auteur nous offre les notes et citations recueillies au cours de ses patientes

rectement qu'il en dépend. Cite-t-il la *théologie d'Aristote* ? Dans quelle mesure dépend-il de la tradition dominicaine ? Si Eckart a été condamné, Suso a été béatifié par l'Église. Je regrette que, étudiant Bruno, M. C ne se soit pas davantage souvenu d'Eckart, — qu'il ne l'ait pas davantage rapproché de ses frères directs Telesio, Patrizzi, Campanella, — et de son illustre émule allemand, Böhme.

recherches; elle apporte quelques utiles précisions sur « la fortune de Lamartine » en Italie et jalonne la route pour les curieux qui voudront aller plus loin.

La partie la plus personnelle de ces articles est celle qui a trait aux imitateurs de Lamartine. Il n'est pas toujours facile de saisir nettement à plus forte raison de déterminer l'influence d'un écrivain sur les autres. On se laisse aisément tromper par des ressemblances fortuites ou par des affinités naturelles. Il ne suffit pas qu'un poète ait célébré la fuite des jours, la vanité de la gloire, l'élan de la foi, la fraternité humaine, la nature confidente, pour qu'on puisse affirmer qu'il a subi l'empreinte de Lamartine. Ce sont là des thèmes que la poésie lyrique a traités dans tous les temps et dans tous les pays; de plus à certaines époques, toute la production poétique porte la marque d'une inspiration commune. Ces réserves faites, — et rarement indiquées par l'auteur lui-même — on trouve dans la dernière partie de ce travail d'intéressants rapprochements, qui font sentir la parenté qui existe entre des poètes italiens comme Carrer, Tommaseo, Prati, Aleardi et le poète français. Mlle Gugenheim relève certaines rencontres d'expression, qui ne sont pas de pures coïncidences, ni même de simples réminiscences, mais des témoignages peu contestables d'imitation. Il faut la remercier d'avoir apporté, dans les limites qu'elle s'est tracées, sa contribution à l'étude des échanges littéraires entre les deux pays, tout en souhaitant que la question des rapports de Lamartine avec l'Italie soit traitée un jour dans son ensemble.

A. Valentin.

Mario Chini. *Tela di ragno*. Roma, Formiggini, 1918.

Voici un poème familier vraiment reposant et délicieux écrit dans une langue vive et colorée. Une idylle charmante s'y déroule dans le cadre pittoresque du « dolce Mugello ». Les personnages sont bien campés et saisis sur le vif : le pharmacien et sa digne épouse, le « maestro », le vieux serviteur Succiampolle, le marchand de cerises, l'étudiant, la nièce de Don Livo, et surtout Don Livo. Ce dernier, vieux curé de campagne qui a failli jadis être un des compagnons de Garibaldi, rappelle à la fois Jocelyn, le vicaire savoyard et les vicaires écossais. Mais l'inspiration wordsworthienne (d'ailleurs avouée par l'auteur) du poème et des personnages est agréablement tempérée par une grâce toute italienne. Le paysage est plein d'oliviers, de vignes, de côteaux surmontés de « chiesette » où l'on entend bruire les cigales sous le soleil. On ferme le livre avec l'impression d'avoir respiré à pleins poumons l'air pur de la campagne. C'était ce que voulait le poète. Il y a réussi pleinement.

P. R.

Chronique

— On a constitué à Rome un Institut pour la propagande de la culture italienne, sous la présidence honoraire du ministre de l'Instruction publique et la présidence effective de MM. F. Martini, V. Comandini et Formiggini. Cet Institut doit publier des guides bibliographiques par matières destinés à faire connaître l'apport de l'Italie à la science moderne.

— *Il Risorgimento italiano* (1814-1918) par Arrigo Solmi, fait partie d'une « Collana rossa » dite *Biblioteca di cultura popolare* (Milan, Feder. ital. della Bibl. popolari, 1919 ; in-12, 202 pages). Le plan de la collection est vaste et fort bien compris ; le volume que nous avons sous les yeux donne une idée très avantageuse de l'entreprise. En huit leçons, suivies même d'une note bibliographique, l'histoire du Risorgimento est contée, jusqu'à l'armistice de novembre 1918, avec précision et sobriété. Il faut sincèrement féliciter la fédération italienne des Bibliothèques populaires de réaliser de pareilles publications au milieu des difficultés du moment : le prix du volume est relativement modique (2 fr. 50), et, si le papier est médiocre, il y a deux cartes en couleurs, bien réussies ; d'ailleurs l'essentiel est d'aboutir, au lieu d'attendre que le temps passe : l'éducation populaire d'une nation dépend beaucoup d'initiatives désintéressées comme celle-ci. C'est un exemple à suivre.

— Il vient de se constituer à Genève une Société d'études italiennes sous l'impulsion de MM. E. Muret, professeur de littératures néo-latines à l'Université et H. Ziegler, critique renommé en matière de littérature italienne.

— *L'âme héroïque de la France contemporaine* est le titre d'une conférence faite devant les élèves de l'Institut commercial de Bologne, par leur professeur de français Mlle V. Fagnani. La conférence remonte au printemps de 1917 ; l'avant-propos porte la date de novembre 1918, mais la brochure ne nous est arrivée qu'à la fin de 1919. Il n'est pas trop tard pour dire l'émotion que doit causer à des lecteurs français les sentiments d'admiration, d'affection, de fraternité qui sont exprimés dans ces trente pages ; il convient d'en remercier le professeur, qui, dans une dédicace touchante, a voulu associer à cet hommage rendu à la France la mémoire de cinq de ses élèves tombés au champ d'honneur ; il faut l'en remercier et la féliciter de la maîtrise qu'elle déploie dans l'usage qu'elle fait de notre littérature moderne et de notre langue.

— Signalons, dans la collection des *Profili* de l'éditeur Formiggini, un nouveau volume consacré à un écrivain français. Il est consacré à Flaubert, et est dû à la plume de Guido Muoni, qui avait déjà publié dans la même collection un Baudelaire fort apprécié. G. Muoni, enlevé à ses études en pleine activité, avait laissé le volume sur Flaubert entièrement prêt, mais n'en a pas surveillé lui-même la publication ; son ami, F. Picco, notre distingué collaborateur, s'est chargé de ce soin, avec la compétence qu'il possède lui-même en matière de littérature française.

— M. Benedetto Croce consacre une plaquette de 42 pages, ornée de cinq productions photographiques (Bari, Laterza, 1919), à la commune de l'Abruzze d'où sa famille est originaire : *Montenerodomo, storia di un commune e di due famiglie*. Ces monographies d'histoire locale et de généalogie ont toujours quelque chose de touchant et on y peut faire d'agréables découvertes, encore que l'histoire de Montenerodomo (*Mons niger in domo*) manque de relief. Les deux familles sont les familles De Thomasis et Croce, et c'est un plaisir de faire connaissance avec quelques honorables représentants de la noblesse abruzzaise et napolitaine de l'ancien régime ; on remarquera surtout le portrait du conseiller Benedetto Croce, aïeul du philosophe, magistrat intègre et réactionnaire, « carattere orgoglioso ed estuante », qui n'était pas commode à vivre. Il avait épousé une jeune fille de Campobasso, dont toutes les sœurs étaient mariées comme elle à des magistrats ; ces dames avaient acquis une telle réputation comme épouses modèles de conseillers, de présidents ou de procureurs, qu'un jour un magistrat décidé à se marier alla trouver leur mère et lui demanda une de ses filles : il n'y en avait plus ! La bonne dame lui répondit : « Dovrà aspettare che io glie la faccia ! »

— L'Université de Manchester vient d'instituer une chaire d'études italiennes, — la quatrième en Angleterre, — et l'a confiée à M. Gardner, qui est actuellement attaché à l'Université de Londres et qui ne pourra, pour cette raison, prendre possession intégrale de sa chaire avant octobre 1920.

A l'école d'été instituée à l'Université de Cambridge par la « Modern Languages Association », 150 auditeurs ont fréquenté les cours professés sur la littérature, l'histoire, la musique, les arts et l'économie de l'Italie ancienne et moderne.

G. Bn.

— Le 1er mai 1918 est mort à Rome, à l'âge de 74 ans, le professeur Ernesto Monaci, une des gloires de la science italienne, dans le domaine de la philologie romane. Nous avons sous les yeux le beau discours consacré à sa mémoire par son ami et digne émule, le professeur Pio Rajna, discours prononcé à Rome le 2 juin 1918 (*Archivio della R. Soc. Rom. di Storia patria*, vol. XLI) : l'homme, le savant, le professeur revivent dans

ces pages émues, avec une rare intensité ; un excellent portrait complète ce précieux souvenir du maître de l'Université romaine.

— Notre maître et ami Emile Picot comptait de nombreuses amitiés en Italie. Notons que sa mémoire a été solennellement commémorée à l'Académie des Sciences, Lettres et Arts de Padoue, le 16 février 1919, par le professeur Antonio Medin.

— Voici deux discours académiques d'allure patriotique, et qui ne nous en sont pas moins chers. L'un a été prononcé par le professeur Michele Scherillo à la séance solennelle de l'Institut royal lombard de Sciences et Lettres, le 9 janvier 1919 ; il a pour titre : *La Patria conquistata ; ricordi e moniti*. L'autre, *Dalmazia italica*, fut prononcé à l'Université de Padoue par le professeur Vincenzo Crescini, le 11 mars, pour la réception d'une délégation d'étudiants dalmates. Ce sont deux remarquables manifestations des sentiments qui agitent les cœurs italiens dans les sphères intellectuelles, et il est fort regrettable que le public français, dans son immense majorité, reste dans l'ignorance de la force de ces sentiments, chez les maîtres les plus autorisés de la jeunesse italienne.

— Trois substantielles notes de littérature comparée franco-italienne viennent d'être publiées par notre ami Ferdinando Neri. La plus ancienne, parue dans les Actes de l'Académie royale des Sciences de Turin (séance du 2 février 1919), intitulée *La leggenda di Gargantua nella valle d'Aosta*, est un complément suggestif à une communication de M. C. Portal insérée au t. V de la *Revue des Etudes Rabelaisiennes*. La seconde a paru dans l'*Athenaeum* (juillet 1919) *: Note ai « Regrets »* ; elle est importante dans sa brièveté pour ce qui y est dit de la fraternité poétique de Ronsard et de Du Bellay et pour l'appréciation du mélange savoureux d'inspiration classique et d'inspiration italienne qui caractérise leur art. Enfin le *Giornale Storico della Letterat. ital.* (t. LXXIV, p. 50) a inséré, du même auteur, une « variété » sur *La prima tragedia di Etienne Jodelle*. Il s'agit de la *Cléopâtre captive* et du modèle très probable dont s'inspira le poète, la *Cleopatra* de De Cesari.

Mentionnons encore une intéressante dissertation que nous communique le même F. Neri ; elle est l'œuvre d'un de ses élèves, G. A. Tasca, et traite de *Due poesie in morte di Napoleone*, celle de Manzoni et celle de Lamartine (Asti, 1919).

Table des Matières

Articles de fond. Variétés.

Pages.

Arbelet (P.). — Fragment d'un voyage de Stendhal à Naples en 1817. . . 181

Auvray (L.). — La collection Armingaud à la Bibliothèque nationale. 168, 215

Bertrand (J.). — Le pessimisme de Leopardi. 91

Bouchaud (P. de). — Torquato Tasso et sa Comédie pastorale « l'Aminta ». 82

Bourgin (G.). — « Le ultime lettere di Jacopo Ortis » de Foscolo et la censure impériale. 229

Bouvy (E.). — Turner et Piranesi 88

Cochin (H.) — « Les Romains sont sots, les Bavarois sont fins ». 40

Durrieu (Cte Paul). — Les relations de Léonard de Vinci avec Jean Perréal. . 152

Hauvette (H.). — La Piave ou le Piave ? 43

— — « Io dico seguitando » 60, 129

Hazard (P.). — Un historien du génie latin 196

Mazzoni (G.). — Noterelle concernenti A. de Vigny 18

Nolhac (P. de). — Claude Lorrain et le paysage romain 5

Picco (Fr.). — La date de la mort de Matteo Bandello. 223

Renauld (Ch.). — Giovanni Cena 25

Questions universitaires.

Création par les Universités italiennes d'un « diplôme spécial » accessible aux étrangers. 46

Union intellectuelle franco-italienne 48

L' « Associazione italiana par l'Intesa intellettuale fra i paesi alleati e amici ». 100

L'étude de la langue italienne en France 100

Agrégation et certificat d'aptitude d'italien 102

Conférences de professeurs italiens. 184

Agrégation et certificat d'aptitude d'italien. 184

Agrégation et certificat d'aptitude d'italien, juillet 1919 : résumé du rapport du président du jury. 230

Pages.
Programme de questions et d'auteurs pour le concours de l'agrégation d'italien en 1920. 232
Programme pour le certificat d'aptitude d'italien en 1920 233
Décret autorisant les Universités françaises à décerner le titre de docteur « honoris causa ». 233
Nos deuils (H. Hauvette) 234
Les agrégés d'italien 235
Un plaidoyer en faveur de la langue italienne aux États-Unis. 236

Bibliographie.

G. Aliotta. — La guerra eterna (J. F. Renauld). 190
E. Bouvy. — Alfieri, Monti, Foscolo (H. Hauvette). 114
G. Bustico. — Bibliografia di V. Alfieri; Il primo « intoppo amoroso » di V. Alfieri (H. Hauvette). 113
G. Cappuccini. — Vocabolario (H. Hauvette) 117
U. Cassuto. — Gli Ebrei a Firenze (E. Jordan) 50
J.-R. Charbonnel. — La pensée italienne au xvie siècle; L'éthique de G. Bruno (A. Dufourcq) 243
M. Chini. — Tela di ragno (P. Ronzy) 250
H. Cochin. — Sur le « Socrate » de Pétrarque (H. Hauvette) 187
C. Curto. — Le tradizioni popolari nel Morgante (C. Pellegrini) 239
Dante. — Tutte le opere (H. Hauvette). 238
V. Delfolie. — Dictionnaire militaire (H. Bedarida). 119
H. Focillon. — Piranesi (E. Bouvy) 110
A. Galetti. — La poesia e l'arte de G. Pascoli (A. Valentin) 51
L. Gennari. — A. Fogazzaro ; Poesia di fede ; L. Tonelli, Le spirito francese contemporaneo (H. Hauvette) 116
G. Gentile. — Le origini della filosofia contemporanea (J. F. Renauld) . . 190
G. Giusti. — Prose e poesie, éd. Marinoni (E. Bouvy) 115
Ch. H. Grandgent. — Dante (H. Hauvette). 185
S. Gugenheim. — La poésie de la nature en Italie (A. Valentin) 249
E. Lémonon. — L'après-guerre (A. Rosa) 188
Les Mystiques italiens (H. Hauvette). 186
G. Natali. — G. V. Gravina letterato (G. Maugain). 249
Noi futuristi (A. Geiger) 56
E. Picot. — Les Italiens en France; La querelle des dames de Paris... (H. Hauvette) 242
E. Romagnoli. — Nel regno di Dionisio (P. Girard) 49
G. Saitta. — Il pensiero di V. Gioberti (J. F. Renauld). 189

Pages.

M. Scève. — Délie, éd. Parturier; Lamartine, Saül, éd. Des Cognets (H. Hauvette) 109

A. Sorrentino. — La poesia filosofica (H. Hauvette) 114

G. Tracconaglia. — Italianisme : Louise Labé; La langue française au xvi[e] siècle (E. Parturier) . . . . : 103

Chroniques 61, 122, 191, 251

Revues des Revues 126

Table des matières 254

Planches.

1. — Le Colisée et l'Arc de Constantin dans la campagne romaine, détail d'un tableau de Claude Lorrain 1

2. — Le Campo Vaccino, renversement de l'eau-forte de Claude Lorrain . 8

3. — Paysage de la vallée du Tibre, composition inédite de Cl. Lorrain. . 16

4. — Vue imaginaire d'un port romain, eau-forte de Piranesi 88

5. — Ancient Italy, peinture de J. M. W. Turner. 88

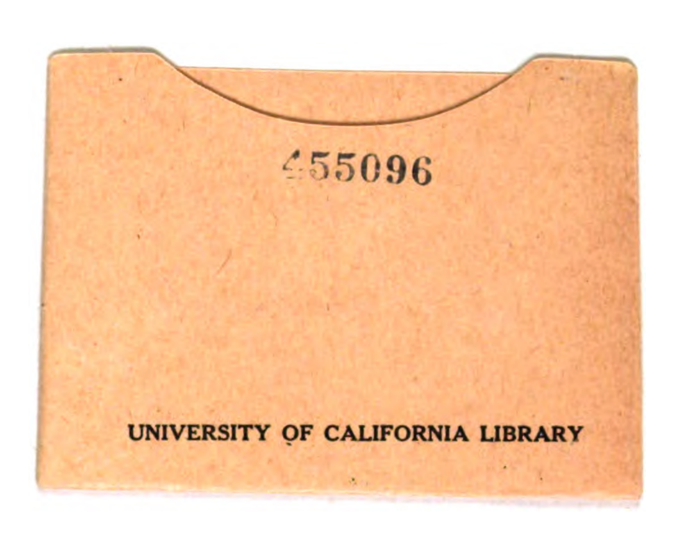
6, 7. — Jean Perréal, miniature peinte pour Jacques Le Lieur 160

8 et 9. — Laurent de Médicis, par Ghirlandaio (Florence, S[a] Trinità). — Laurent de Médicis, par Botticelli (Adoration des Mages) 193

10. — L'adoration des rois mages de Botticelli (Florence, Musée des Offices). 195

Le Gérant : F. GAULTIER.

ANGERS. — IMP. F. GAULTIER ET A. THÉBERT, RUE GARNIER, 4.


455096
UNIVERSITY OF CALIFORNIA LIBRARY





